



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MAURICIO ARRUDA MENDONCA

KAFKA E SCHOPENHAUER:
ZONAS DE VIZINHANCA

MAURICIO ARRUDA MENDONCA

KAFKA E SCHOPENHAUER:

ZONAS DE VIZINHANCA

Trabalho apresentado no curso de pós-graduação em Letras do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina como requisito para a obtenção do título de doutor.

Orientador: Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos.

Londrina
2015

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO (CIP)

M539k Mendonça, Maurício Arruda.
Kafka e Schopenhauer : zonas de vizinhança / Maurício Arruda
Mendonça. – Londrina, 2015.
188 f. : il.

Orientador: Volnei Edson dos Santos.
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina,
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
Letras, 2015.

Inclui bibliografia.

1. Kafka, Franz, 1883-1924 – Teses. 2. Schopenhauer, Arthur, 1788-
1860 – Teses. 3. Literatura e filosofia – Teses. I. Santos, Volnei Edson dos.
II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas.
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82:1

MAURÍCIO ARRUDA MENDONÇA

**KAFKA E SCHOPENHAUER:
ZONAS DE VIZINHANÇA**

Trabalho apresentado no curso de pós-graduação em Letras do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina como requisito para a obtenção do título de doutor.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Angela Lamas
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. José Thomaz Brum
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro -
PUC

Prof. Dr. Silvio Ricardo Demétrio
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 11 de setembro de 2015.

Para Jacqueline Sasano, Isadora e João Pedro.
Para Benício Mendonça Filho (1898-1967), meu avô,
que ganhou a vida como topógrafo.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Volnei Edson dos Santos, por me propiciar uma imersão intelectual num objeto tão vasto, profundo e enriquecedor.

À professora Regina Célia dos Santos Alves e ao professor Silvio Ricardo Demétrio membros da banca de qualificação por suas contribuições e sugestões para o texto final desta tese.

À professora Ângela Lamas Rodrigues e ao professor José Thomaz Brum por terem aceitado o convite para compor a banca de defesa do presente trabalho.

À CAPES pelo auxílio financeiro a mim concedido durante o doutorado.

Ao professor Frederico Augusto Garcia Fernandes, pelo apoio moral para que eu prosseguisse neste trabalho.

Ao pintor Claudio Francisco da Costa e à professora Leila Jeolás pelas demonstrações de afeto e generosidade durante todo o processo desta tese.

Aos meus professores, colegas da pós de Letras e funcionários da pós-graduação do CLCH da Universidade Estadual de Londrina.

RESUMO: Na presente tese abordo as obras *O Castelo; Aforismos de Zürau e Cadernos G e H; Na colônia penal e O caçador Graco*, de autoria do escritor Franz Kafka; relacionando-as com obras *O Mundo como Vontade e como Representação; Acréscimos à Doutrina do sofrimento do Mundo e Metafísica da Morte – Sobre a morte e sua relação com indestrutibilidade de nosso ser em si*, do filósofo Arthur Schopenhauer. Meu objetivo é demarcar zonas de vizinhança entre a literatura de Kafka e a filosofia de Schopenhauer, procurando demonstrar que Kafka foi leitor atento da obra do filósofo da Vontade, pormenor este pouco estudado entre os especialistas da obra kafkiana.

Palavras-chave: Kafka; Schopenhauer; Literatura e Filosofia.

ABSTRACT: In this thesis I approach the works *The Castle; Zürau Aphorisms and Notebooks G and H; In the Penal Colony and The Hunter Grachus* by Franz Kafka; relating them to the works *The World as Will and Representation; Additions to the doctrine of suffering in the world and Death Metaphysics - On the death and its relationship with indestructibility of our being in itself*, by the philosopher Arthur Schopenhauer. My goal is to demarcate neighborhood zones between Kafka's literature and the philosophy of Schopenhauer, seeking to demonstrate that Kafka was attentive reader of the philosopher of the *Will*, details little studied among experts of Kafkaesque corpus.

Key-words: Kafka; Schopenhauer; Literature and Philosophy.

“Os profetas profetizam necessariamente desgraças porque a catástrofe é sempre previsível. O milagroso é a salvação e não o desastre, porque somente a primeira depende da vontade do ser humano e sua capacidade de mudar o mundo e a evolução natural dele.”

Hannah Arendt – *Kafka Revalorado*.

SUMÁRIO

Introdução	
Kafka e Schopenhauer: colocação do problema.....	13.
Quem foi Kafka?	13.
Da temática kafkiana.....	17.
Da questão da língua.	18.
A importância de Schopenhauer.	21.
Da recepção literária do filósofo.	24.
Kafka e Schopenhauer.	28.
Aspectos metodológicos.	31.
Capítulo 1. <i>O Castelo: A Vontade Faustiana e o Topógrafo-escritor.</i>	34.
1.1 – Sinopse de <i>O Castelo</i> [Das Schloß].	34.
1.2 – Aspectos da criação do texto.	38.
1.3 – Aspectos formais.	42.
1.4 – Aspectos interpretativos.	48.
1.5 – Kafka e Schopenhauer: instâncias de questionamento.	57.
1.5.1 – Da imagem do castelo.	57.
1.5.2 – Vontade, Representação e Gênio.	62.
1.5.3 – A figura fáustica.	65.
1.6 – O Demarcador.	69.
Capítulo 2. <i>Aforismos de Zürau e Cadernos G e H: O mundo como desorientação</i>	71.
2.1 – Os <i>Aforismos de Zürau</i> e os <i>Cadernos G e H</i>	71.
2.2 – Aspectos da criação dos textos.....	72.
2.3 – Aspectos formais.	76.
2.4 – Aspectos interpretativos.	79.
2.5 – Kafka e Schopenhauer: instâncias de questionamento.	82.
2.5.1 – Da morte.	82.
2.5.2 – Do sofrimento.	85.
2.5.3 – Da indestrutibilidade.	87.
2.5.4 – Da representação/desorientação.	91.
2.6 – A esperança kafkiana.....	93.
Capítulo 3. <i>Na Colônia Penal: O mundo como penitenciária</i>	95.
3.1 – Sinopse de <i>Na Colônia Penal</i> [In der Strafkolonie].....	95.
3.2 – Aspectos da criação do texto.	97.
3.3 – Aspectos formais.....	100.
3.4 – Aspectos interpretativos.....	104.
3.5 – Kafka e Schopenhauer: <i>Strafanstalt/Strafkolonie</i>	106.
3.6 – Instâncias de questionamento.	112.

Capítulo 4. <i>O Caçador Graco</i> : O indivíduo em Eterno Presente.....	116.
4.1 – Sinopse de <i>O Caçador Graco</i> [Der Jäger Gracchus].....	116.
4.2 – Aspectos da criação do texto.....	117.
4.3 – Aspectos formais.....	123.
4.4 – Elementos do universo kafkiano.....	131.
4.5 – Kafka e Schopenhauer: instâncias de questionamento.....	135.
4.5.1 – Da vida como “erro fundamental”.....	139.
4.5.2 – Da culpa e da justiça eterna.....	143.
4.5.3 – Da repetição.....	146.
4.6 – Viver e Escrever.....	149.
Conclusão.....	152.
O século schopenhaueriano.....	152.
Zonas de vizinhança.....	153.
Presídio a céu aberto.....	154.
Do tempo como repetição.....	155.
Fome de viver.....	157.
O mundo como desorientação.....	159.
Pessimismo e ascetismo.....	160.
Ensaio traduzido e publicado.	
<i>O Castelo de Kafka. Itinerário de uma imagem</i> de Sandro Barbera. Tradução de Maurício Arruda Mendonça e Volnei Edson dos Santos.....	167.
Bibliografia.....	179.

PREÂMBULO

O objetivo deste trabalho é desenvolver a hipótese de um possível diálogo entre as obras do escritor tcheco de origem judaica e língua alemã Franz Kafka (1883-1924) e as do filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860).

Julguei oportuno incluir no corpo desta tese o ensaio inédito, traduzido por mim e por meu orientador, *O Castelo de Kafka. Itinerário de uma Imagem* de autoria de Sandro Barbera, notável estudioso italiano da obra de Arthur Schopenhauer, no intuito de dar uma contribuição aos estudos kafkianos entre nós.

De minha parte espero que esta tese possa ser de leitura proveitosa para aqueles que queiram se aprofundar no estudo da obra de Kafka, sem dúvida, um dos mais importantes escritores do século XX, cuja obra continua a nos inquietar e a nos lançar indagações sobre o que seja este mundo dos homens à nossa volta.

KAFKA E SCHOPENHAUER: ZONAS DE VIZINHANÇA

Introdução.

Kafka e Schopenhauer: colocação do problema.

Quem foi Kafka?

Kafka é reconhecidamente um artista moderno de grande poder cognitivo e rigor estético. Muitos já leram e continuam lendo suas obras surpreendendo-se com seu universo ficcional singularíssimo. Mas, afinal, quem foi ele? Evidentemente, não se pode explicá-lo, mas é possível descrever algumas situações de sua vida e de sua literatura. Assim, pode-se dizer que foi advogado e escritor. Filho mais velho de uma abastada família burguesa de judeus que ascenderam socialmente. Viveu quarenta anos e onze meses, a maior parte desse tempo na revoltosa e autofágica Praga do início do século 20. A Boêmia (depois Tchecoslováquia) fazia parte do império Austro-húngaro. Viena era a capital onde, em 1913, um ano antes da Primeira Guerra Mundial (1914-18), residiam Freud, Buber, Jung, Kraus, Wittgenstein, Hitler, Stalin, Trotsky e, em setembro daquele mesmo ano, Kafka lá estaria para o 11º Congresso Sionista e para as noitadas nos cafés. Na Boêmia, Praga era intelectualmente sofisticada, mas um caldeirão de disputas nacionais onde grassava um forte antissemitismo. Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-45), Praga se tornaria, inclusive, o epicentro do genocídio judeu. Para os nacionalistas da juventude tcheca, os judeus eram alemães; para os alemães, os judeus eram judeus. Para os judeus tchecos que se queriam assimilados como germânicos (como o pai de Kafka), os judeus rurais da Polônia, da Rússia e do interior da própria Boêmia, eram considerados gente inferior. Kafka passaria dezesseis anos no liceu alemão de Praga e seis anos e seis meses na faculdade de Direito. Era versado nas leis do império Austro-húngaro. Era um rapaz tímido embora simpático e cativante, de quase 1,90 de altura, muito namorador. Teve poucos amigos. Convivia com a insônia, a dor de cabeça e a depressão. Viveu a condição de *not-belonging*: não pertencia ao mundo dos judeus burgueses, nem ao do povo judeu tradicional do leste europeu; nem tampouco ao mundo da maioria tcheca. Era simpatizante da esquerda anarquista. Trabalhou quinze anos como chefe de departamento jurídico da Companhia de Seguros de Acidentes de Trabalho do Reino da Boêmia. Sua função era fazer laudos, perícias, relatórios, advogar em tribunais e representar o instituto em congressos nacionais. Kafka detestava esse trabalho, embora fosse um excelente advogado e funcionário exemplar. Escrevia literatura nas madrugadas. Acreditava que o ato de escrever era uma forma profana de prece. Os autores que venerava eram Goethe, Flaubert, Dickens, Dostoievski, Kleist, Hebbel e Grillparzer; gostava também de Tolstoi, Gogol,

Rimbaud, Tchekov, Strindberg, Hesse, Hansum, Kierkegaard, Mann, Robert Walser, Theodor Fontane, Franz Werfel e dos dramaturgos do Teatro Iídiche como Faynman, Goldfaden, Gordin, Lateiner, Sharkanski, fundamentais para a definição do estilo “kafkiano”. Sintomas de tuberculose laríngea surgiram aos 34 anos de idade. Morou a maior parte do tempo com seus pais, algo que lhe era francamente insuportável. Aposentou-se aos 39 anos para tratar da saúde. Faleceu quase dois anos depois, vitimado pela tuberculose. Foi noivo três vezes, mas nunca se casou. Teve relacionamentos românticos com outras quatro mulheres e com prostitutas (algo admitido pela moral burguesa para rapazes e solteiros). Conviveu com uma jovem (Dora Diamant) nos últimos seis meses de vida, que o tinha como marido. O dinheiro que economizou e o que recebia de aposentadoria foram consumidos em seu tratamento de saúde e corroídos pela hiperinflação dos anos 1920, quando morou com Dora em Berlin – pela primeira vez longe dos pais e de Praga. Considerando nossos padrões de felicidade atuais, Kafka viveu uma vida relativamente difícil. Como escritor deixou cerca de 40 textos de prosa completos e acabados. Publicou em vida as obras: *Contemplação* [Betrachtung] (1912); *O Foguista* [Der Heizer] (1913); *A Metamorfose* [Die Verwandlung] (1915); *O Veredito* [Das Urteil] (1916); *Na Colônia Penal* [In der Strafkolonie] (1919); *Um Médico Rural* [Ein Landarzt] (1920) e *Um Artista da Fome* [Ein Hungerkünstler] (1924). Segundo Hannah Arendt, nos anos vinte, ainda que sua obra fosse conhecida por um pequeno círculo de escritores e um número reduzido de leitores, Kafka já era considerado “um dos autores mais importantes da vanguarda na Alemanha e na Áustria.” (ARENDDT, 1999, p. 173).

No seu testamento datado de 1922/23, Kafka pedia a seu amigo íntimo, o jovem músico e escritor de renome em Praga, Max Brod, que todos os seus manuscritos fossem queimados¹, incluindo todas as suas cartas e diários. As únicas obras literárias que o escritor levava em conta eram: *O Veredito*; *O Foguista*; *A Metamorfose*; *Na Colônia Penal*; o livro de narrativas *Um Médico Rural*, e *Um Artista da Fome*. Entretanto, ele não tinha intenção de que essas obras fossem reimpressas e “passassem ao futuro” e, se elas “desaparecessem por completo”, isso estaria: “de acordo com meu real desejo”. (STACH, 2013, II, p. 475-476).

1 Interessante observar o que diz Alexandre Safran (1910-2006), Rabino chefe da Romênia (depois Suíça), a respeito da humildade do erudito: “...certos Rabis hassídicos concordaram em queimar seus escritos. A maioria deles era comentários haláchicos, como era o caso nas famílias hassídicas de Kotzk e Gur [Polônia], famílias com uma educação altamente intelectual e um forte espírito de cepticismo. Um destes escritores, porque lhe partia o coração obedecer à ordem de seu mestre, exclamou – de uma maneira que lembra o sacrifício (*akedá*) de Isaac – 'Estou sacrificando o que me é mais caro: uma parte de mim mesmo!’” (SAFRAN, 1995, p. 61.). Lembre-se, ademais, que Kafka pertencia, por parte de mãe, a uma longa descendência de talmudistas e rabinos. O avô de sua mãe, o Rabino Amschel Porias, tinha a reputação de ser um homem sagrado entre judeus e mesmo cristãos. Kafka, cujo nome judaico era também Amschel (Adão) várias vezes admitiu que possuía mais o sangue de sua mãe do que o de seu pai, pessoas fortes, rudes e práticas. (Cf. PAWEL, 1986, p. 8-9.). Some-se a isso o fato de que, no final de sua vida, Kafka aproximou-se do Hassidismo e, inclusive, uniu-se a Dora Diamant, uma jovem de família hassídica polonesa.

Max Brod não cumpriu o testamento. Hoje a obra literária de Kafka possui “cerca de 350 páginas impressas na edição crítica de seus escritos considerada definitiva”, e “cerca de 3.400 páginas de entradas em diários e fragmentos literários, incluindo três romances inacabados”, além de “aproximadamente 1.500 cartas preservadas e já publicadas.” (STACH, 2013, I, p.2). Cerca de 20 cadernos de notas da temporada em que Kafka viveu em Berlin no fim de sua vida e que estavam de posse de Dora Diamant foram confiscados pela Gestapo em 1933 e desapareceram. (STACH, 2013, II, p. 543).

Interessante observar, de passagem, que o que aconteceu com Kafka serve de contraponto ao recente debate sobre biografia e privacidade em nosso país. Max Brod não apenas não cumpriu a disposição de última vontade de Kafka, como também escreveu uma biografia sobre ele com detalhes pessoais, inclusive tomando como verdadeira uma suposição de que Kafka teria tido um filho com Grete Bloch, mas falecido aos sete anos. Chegou-se mesmo à total invasão da intimidade do escritor (ainda que *post mortem*) ao serem publicadas as cartas que ele enviou à noiva Felice Bauer, e à sua amante Milena Jesenská, além da *Carta ao Pai* (título dado por Brod), que não é texto para ser publicado, mas uma missiva particularíssima endereçada a seu pai, Hermann Kafka. Entretanto, mesmo que tudo isso não seja motivo para reprovação – pois graças à antevisão de Brod da singularidade de Kafka salvou-se a obra de um dos maiores escritores da literatura mundial – é preciso lembrar que ainda hoje permanece proibida na França a publicação de documentos sobre a relação do escritor Gustave Flaubert com sua amante Louise Colet. (STACH, 2013, I, p. 135). Porém, muito possivelmente Kafka não faria objeção a essa exposição pessoal. Em sua fome de viver Kafka devorava biografias, diários pessoais e correspondências íntimas de escritores e filósofos compulsivamente, a fim de conhecer diferentes modos de vida e conseguir singularizar-se, “com pressa de achar o lugar e a fórmula”, como diria Rimbaud nas suas *Illuminations*.

Fato inconteste é que Max Brod construiu a primeira imagem de Franz Kafka e com ela inaugurou a corrente interpretativa da obra do escritor que o figurava como um santo, um justo do judaísmo, um diáfano alegorista metafísico criador de mitos. Essa imagem seria reforçada por Gustav Janouch em seu conhecido *Conversas com Kafka* (1951), no qual relata sua breve amizade com “o Dr. Kafka” nos anos 20. Esse livro, também endossado por Max Brod, pinta um Kafka igualmente angelical sem dúvida, embora não deixe de apresentar informações bastante plausíveis. Contudo, excelentes biografias tem apresentado uma visão mais equilibrada sobre o escritor, despida da aura criada por Brod, o que contribui para uma

melhor apreensão da obra e da vida de Kafka. Podemos citar aqui, por exemplo, a biografia de Klaus Wagenbach, companheiro de juventude do escritor, e para quem Kafka em sua vida repetia:

Sempre o mesmo esquema padrão: submetido a uma necessidade interna, ele se impôs as mais impiedosas provações para alcançar o casamento (...) sublinhando-se a *audácia* de suas ambições, sobretudo depois que a doença foi diagnosticada. Kafka tenta também satisfazer as *exigências* do mundo. Mas ele é tomado pela visão do pai, da mulher ou do escritório, coisas que permanecem sempre como hostis à literatura. É inútil querer, como é frequentemente o caso, interpretar o comportamento de Kafka segundo critérios patológicos, falar de "impotência" (como temos provas suficientes do contrário), onde há apenas desejo de pureza. (WAGENBACH, 1968, p. 151 – tradução nossa.)²

Por sua vez Reiner Stach, cuja competente biografia em dois volumes foi publicada recentemente, também nos apresenta um outro retrato desapaixonado de Franz Kafka:

Kafka é o paradigma do sujeito que lutou com as mesmas questões ao longo de sua vida e raramente enfrentou algo novo. Conflito com o pai, o judaísmo, doença, luta com a sexualidade e o casamento, a vida profissional, o processo criativo, estética literária: não é necessária uma longa análise para os pontos focais de sua vida, que parece tão estática que é preciso imaginar se algum desenvolvimento ocorreu afinal. (STACH, 2013, I, p. 9. – Tradução nossa.)³

Mesmo tendo à disposição milhares de dados sobre Kafka, é muito difícil reconstruir aspectos de sua vida. A sua recepção após a Segunda Guerra foi sujeita a uma série de imprecisões, devido às publicações pouco criteriosas de Max Brod dos textos fragmentados e inacabados do espólio que estava em seu poder. Isso fez com que proliferassem edições com títulos e textos arbitrariamente justapostos, causando mais incertezas na definição de seu corpo de obra. Parece irônico que um escritor com uma obra tão enigmática tenha legado escombros de papel. Mas ele também tem parte nisso.

2 “Toujours le même schéma: soumis à une nécessité intérieure, il s'impose impitoyablement les plus dures épreuves pour atteindre au mariage (...) tout en soulignant l'audace de ses ambitions, surtout après que la maladie s'est déclaré. Kafka tente aussi de satisfaire aux exigences du monde. Mais qu'il prenne le visage du père, de la femme ou du bureau, celui-ci reste toujours hostile à la littérature. Il est vain de vouloir, comme c'est souvent le cas, interpréter le comportement de kafka selon des critères pathologiques, de parler d' "impuissance" (alors que nous possédons suffisamment de preuves du contraire) là où il n'y a que désir de pureté.” Op. Cit.

3 “Kafka is the paradigm of the subject who struggled with the same questions throughout his life and rarely tackled something new. Conflict with the father, Judaism, illness, struggles with sexuality and marriage, the professional life, the creative process, literary aesthetics: no lengthy analysis is required for the focal points of this life, which seems so static that one has to wonder whether any development at all took place.” (Op. Cit.).

O processo criativo e as exigências estéticas de Kafka, sempre muito meticuloso, detalhista, em busca de precisão, sedento dos arrebatamentos da inspiração, o levavam na maioria das vezes a abandonar os textos que não considerasse perfeitos, dentre eles três romances, *O Desaparecido* [Der Verschollene]⁴, *O Processo* [Der Prozess] e *O Castelo* [Das Schloß]; e uma narrativa perturbadora, considerada seu testamento literário, *A Construção* [Der Bau]; os quais, segundo a disposição de última vontade do escritor, deveriam desaparecer. Quanto a Max Brod, este argumentaria de forma bastante persuasiva para justificar o descumprimento da vontade de Kafka. Afirmava Brod que Kafka, ao designá-lo como executor de seu testamento, sabia que estava escolhendo uma pessoa que seria incapaz de perpetrar uma fria destruição de sua obra, e que “Kafka estava, na verdade, sancionando a publicação dela, sem comprometer sua postura autocrítica.” (PAWEL, 1986, p. 412.)

Da temática kafkiana.

Tudo em Kafka nos reenvia à profundidade de seu singular mundo psíquico. As obsessões de Kafka começaram como fantasias de submissão e inferioridade, que acabaram por lhe render as primeiras histórias. De acordo com o tradutor e ensaísta Modesto Carone, as obsessões de Kafka materializaram-se nos temas da figura do pai, que passa à figura do tirano para chegar, mais tarde, à da “falta de liberdade objetiva do mundo administrado.”⁵; o tema do “isolamento do sujeito (que leva ao exílio analítico), a consciência ameaçada de dissolução, e a busca de equilíbrio através da naturalização do insólito.”⁶; o motivo recorrente “da condenação e da morte (por uma culpa desconhecida) como também a figura que encarna uma força vital – o Pai – que baixa a pena capital sobre um *eu* desgarrado ou alienado de si mesmo.”⁷; sem esquecer os temas que tratam da lei, do direito, do processo, dos aparelhos judiciário e burocrático da administração, do sentimento de não-pertencimento, dos animais e dos animais tornados homens, da visita e da busca incessante.⁸; temas que atravessam a obra de Kafka como fantasias destrutivas com alusões autobiográficas. Kafka queria que sua literatura *fizesse doer* como um estilete fincado no corpo.⁹

4 Também conhecido por *América*.

5 Cf. CARONE, 1992, p. 74.

6 Cf. CARONE, 1994, 2ª ed., p. 101-102.

7 Cf. CARONE, 2011, p. 27.

8 Cf. CARONE, 1994, 3ª ed., p. 74.

9 Cf. CARONE, 2011, p. 17.

Da questão da língua.

A língua é um elemento importantíssimo para compreendermos a literatura de Franz Kafka. A escolha de uma língua em que se expressar literariamente era questão de ordem para todos os escritores judeus-tchecos do início do século 20. Como lembra a tradutora Susana Kampff Lages, segundo Kafka os judeus tchecos tinham de conviver com três impossibilidades: “a impossibilidade de não escrever, a impossibilidade de escrever em alemão, a impossibilidade de escrever de forma diferente”. E Kafka ainda acrescentava uma quarta, que nega a primeira e resume as três: “a impossibilidade de escrever pura e simplesmente.”¹⁰ Escrever em tcheco? Em alemão? Em Iídiche nem pensar, pois nas primeiras décadas do século XX ainda era língua sem status literário, uma mera variante do alemão falada por judeus considerados “atrasados” segundo as famílias da burguesia judaica que se queriam assimiladas pela cultura germânica. Para essas famílias que haviam ascendido socialmente, dominando a indústria e o comércio, o tcheco era a língua do povo, não dos senhores que garantiam a liberdade de trabalho para os judeus. Seus filhos eram educados na língua da dinastia Habsburgo. E, de fato, nos documentos de Kafka, como de todos os tchecos, constava: “cidadão austríaco”. Mas os judeus burgueses queriam ser definitivamente ser integrados à cultura germânica. Eram os chamados “judeus germanófonos”. Por volta de 1900, Praga possuía 450 mil habitantes, sendo que 34 mil falavam alemão. Esses falantes do alemão que correspondiam a aproximadamente 5% da população da cidade possuíam dois teatros suntuosos, uma grande sala de concerto, duas universidades, cinco liceus, quatro escolas superiores de estudos técnicos, dois jornais, associações culturais e uma vida mundana bastante intensa. (WAGENBACH, 1967, p. 66). Os judeus burgueses de Praga frequentavam em massa os teatros, os concertos, palestras, cursos e leituras, buscando todas as áreas da cultura para seu entretenimento e formação. (STACH, 2013, I, p. 55).

Como lembra Bernard Lahire, “A hegemonia do alemão na administração, no comércio, na educação e na cultura incitou os judeus em busca de ascensão social a escolher a língua.”¹¹ Falado por pouco mais de 28 mil judeus, nas primeiras décadas do século 20, o alemão de Praga era uma língua artificial sem contato com a vida diária. O poeta Rainer Maria Rilke, outro praguense célebre, lamentava o fato de ter de falar ora uma simplificação do tcheco, ora do idioma alemão. Já o filósofo tcheco, de família judaica, Fritz Mauthner (1849-1923), morador de Praga desde os seis anos de idade, postulava que todos os problemas

¹⁰ Cf. KAFKA apud LAGES, 2012, p. 272.

¹¹ “La prééminence de l'allemand dans l'administration, le commerce, l'éducation et la culture a incité les Juifs em quête d'ascension sociale à choisir la langue.” (LAHIRE, 2010, p. 111.).

filosóficos são, de fato, problemas acerca da linguagem. A tarefa intelectual a que se dedicou foi a de determinar a natureza e os limites da linguagem. Influenciado pela tradição britânica do Nominalismo e do Empirismo, interessante observar que Mauthner indicaria como seu predecessor o filósofo Arthur Schopenhauer, verdadeiro ponto de partida de sua própria filosofia. No ensaio *Karl Kraus ou l'indentité juive déchirée*, Jacques Le Rider menciona a opinião do professor da Universidade de Bremen, Hans Dieter Hellige. Segundo este, há um terreno comum entre o alemão de Praga usado literariamente por Kafka e as reflexões filosóficas sobre a linguagem realizadas de Fritz Mauthner, porque:

Como em Kafka, Kraus e Kerr, reconhece-se também em Mauthner uma relação imediata entre experiência de barreiras linguísticas como obstáculo à assimilação e à emancipação, e sua compensação dentro de um combate de toda a vida com o fenômeno da linguagem, levado ao extremo purismo linguístico. (HELLIGE apud RIDER, 1988, p. 135-136. – Tradução nossa.)¹²

A condição de judeus em luta pela assimilação cultural e pela liberdade de expressão de sua identidade repercute numa relação “perturbada” com a linguagem. Porém, não sem uma ponta de ironia judaica em relação ao alemão padrão praticado em Áustria e Alemanha. As formulações a respeito dos limites da linguagem de Mauthner, bem como o reconhecido purismo da linguagem de Kafka seriam, de fato, produtos de mesma extração.¹³ De acordo com sua grande tradutora e intérprete francesa, Marthe Robert, Kafka escrevia no alemão mais clássico possível, algo que para ela é digno de nota, pois afirmava desconhecer “em toda literatura moderna um escritor que seja de vanguarda, – porque enfim ele [Kafka] se classifica entre os escritores de vanguarda – que, simultaneamente, escreve numa linguagem tão pura, tão precisa e tão severa.”¹⁴ E a estudiosa arremata, citando a famosa frase de Kafka: “Eu uso essa linguagem porque eu não tenho outra, mas não é para mim.” (ROBERT, 1983, p. 20-22 – tradução nossa).¹⁵

Com efeito, o alemão de Praga se restringia à classe dos funcionários da administração e permanecia “enclausurado nas placas do protocolo e na estreiteza do léxico.”¹⁶ Mas é

12 “Comme chez Kafka, Kraus et Kerr, on recontrait aussi chez Mauthner une relation immédiate entre l'expérience de barrières linguistiques comme obstacle à l'assimilation et l'émancipation et sa compensation dans un combat de toute la vie avec le phénomène du langage, poussé jusqu'à un extrême purisme linguistique.” (Op. Cit.)

13 No mesmo sentido, Cf. JOHNSTON, *The Austrian Mind*, 1984, p. 267-268; e CAMPOS, Haroldo, em seu ensaio “Kafka: um realismo de linguagem?” In *O Arco-íris branco*, 1997. pp. 129-138.

14 “je ne connais pas dans toute la littérature moderne un écrivain qui soit d'avant-garde, – car enfin on le classe parmi les écrivains d'avant-garde – et qui, en même temps, écrit une langue aussi pure, aussi juste, aussi sévère.” (ROBERT, 1983, p. 20-21).

15 “Je me sers de cette langue parce que je n'en ai pas d'autre mais elle n'est pas à moi. (KAFKA apud ROBERT, 1983, p. 22.

16 Cf. CARONE, 1994, p. 102.

efetivamente a partir de 1912 que Kafka, diferentemente dos outros escritores de sua geração, adotará uma outra posição estética com relação à língua, incorporando à sua escrita o alemão jurídico e burocrático que ele conhecia tão bem, devido à sua formação em Direito e, depois, como funcionário do Instituto de Seguros de Acidente de Trabalho. Seu estilo ficará cada vez mais objetivo, com poucos adjetivos, cada palavra carregando o máximo de significado. Kafka assumirá a estética de Flaubert, juntamente com “o laconismo do *estilo de repartição*”, exibindo uma “clareza de alemão cartorial” ou de “chancelaria”.¹⁷

O sentimento de não-pertencimento de Kafka se estendia do sentir-se estrangeiro em sua própria cidade natal, até o uso de uma língua que não era sua. Arte e vida se tocavam. Era judeu e, portanto, odiado pelos nacionalistas tchecos. Seus pais não mais falavam o iídiche. Educara-se numa literatura que não era a de seu país, mas principalmente de Alemanha e Áustria. Escrevia numa língua artificial falada por uma minoria.¹⁸ Como vimos, esteticamente Kafka utilizaria seu alemão de maneira seca, quase desagradável, clara e sem invenção de neologismos, num estilo “paratático, protocolar, repetitivo e muitas vezes labiríntico.”¹⁹ Vale citar a visão dialética do filósofo Vilém Flusser, nascido na mesma cidade que Kafka:

Graças a esta linguagem adquire a mensagem de Kafka aquela atmosfera de pedantismo ridiculamente absurdo que lhe é tão característica. A língua de Praga oscila entre o pólo do artificialismo pedante (representado, historicamente, pela administração austro-húngara) e o pólo do barbarismo ridículo (representado, historicamente, pelo oficial subalterno tcheco semigermanizado, por exemplo, Svejik). Estando os pensamentos de Kafka informados, *a priori*, por essa língua, oscilam, automaticamente, nessa mesma tensão dialética. Da superação dessa tensão resulta aquela ironia sardônica que chamamos, via de regra, de káfkiana. (FLUSSER, 2002, p. 72).

Importante considerar ainda, que o uso artístico por Kafka desse alemão excêntrico – que também não deixou de incorporar expressões traduzidas do tcheco (FLUSSER, 2002) – carregava um evidente teor social e político, como vários estudiosos apontaram. Porém, o que parece extraordinário na obra de Kafka é que sua obsessão por precisão, tanto perceptiva

¹⁷ Cf. CARONE, 1994, 2ª ed., p. 103.

¹⁸ É relevante lembrar aqui o conceito de “literatura menor” de Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolvido em seu *Kafka, por uma Literatura Menor* (1975). Segundo os dois filósofos e críticos literários *ad hoc*, o conceito de literatura menor teria três características, a saber: 1) A língua modificada por um forte coeficiente de desterritorialização ou, ou seja, as impossibilidades de escrever dos judeus de Praga e o uso menor da língua alemã de Praga; 2) Tudo nessa literatura menor é imediatamente político. Um caso individual é necessariamente político, por ser mais necessário e indispensável; 3) Tudo na literatura menor adquire um valor coletivo; o que o escritor diz já se constitui numa ação comum. Portanto, “a três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação individual no imediato-político, e o agenciamento coletivo da enunciação.” (DELEUZE/GUATTARI, 1977, p. 25-28.)

¹⁹ Cf. CARONE, 1994, 5ª ed., 109.

quanto verbal, cria narrativas carregadas de argumentos paradoxais que nos obrigam a refletir até a exaustão sem nunca termos acesso a uma síntese, a uma moral da história, a uma certeza unívoca e estabilizadora. Nesse sentido uma palavra recorrente entre os especialistas parece estar ligada à obra e também à vida de Franz Kafka: ambiguidade.

A importância de Schopenhauer.

Por que razão Kafka teria sido provocado pela filosofia de Schopenhauer? Para nós é necessário certo esforço para compreender o grande prestígio do filósofo alemão no passado. Parafraseando a célebre frase de Michel Foucault, pode-se dizer que “um dia o século foi schopenhaueriano.” Porém, nenhum outro filósofo foi tão influente e ao mesmo tempo tão esquecido, até mesmo, incompreendido, pois não é possível decidir se ele foi efetivamente um pessimista ou um otimista, uma vez que sua filosofia indicaria também um caminho para o alívio dos sofrimentos da vida. Figura ímpar, escritor brilhante, autor do revolucionário e moderno *O mundo como Vontade e como Representação* – sem o qual Nietzsche, Freud e mesmo Marx não poderiam ter concebido suas obras – era naturalmente misantropo, misógino, sarcástico, apreciador do conforto, da cultura do *Ancien Régime*, alemão porém germanófono, que reservava afeto apenas para seu cãozinho. De maneira ligeira, Otto Maria Carpeaux²⁰ (o introdutor da obra de Franz Kafka no Brasil e que chegou a conhecer Kafka pessoalmente), anota em seu *A história concisa da literatura alemã* – marco inaugural dos estudos literários germânicos em nosso país:

A verdadeira expressão máxima do pessimismo romântico na Alemanha é a filosofia de Arthur Schopenhauer (1788-1860). É uma filosofia fortemente irracionalista e anti-histórica. Mas esse anti-historismo não é romântico; e tornou impossível o sucesso de *Die Welt als Wille und Vorstellung* (O Mundo como Vontade e Representação) (1818) no tempo de Hegel e dos começos do historicismo. Contudo, o irracionalismo de Schopenhauer é bem romântico. Seu culto do budismo e da filosofia indiana liga-o a Friedrich Schlegel. Numa obra posterior, *Parerga e Paralipomena*, demonstrou o mesmo interesse pelos fenômenos e ciências ocultas como um Gotthilf Heirich Schubert ou E.T.A. Hoffman. É um grande prosador. Suas diatribes eloquentes contra a vaidade do mundo e sobre o valor nulo da vida e do Universo, seus ataques veementes contra Hegel e todos os otimistas (inclusive os liberais e os revolucionários) e o espírito mordaz de seus aforismos tornam fascinante a leitura. O sucesso mundial de sua filosofia veio muito mais tarde: graças a Wagner e aos wagnerianos franceses. Na Alemanha sofreu durante 30 anos a humilhação de não ser lido por ninguém.

20 O crítico Otto Maria Carpeaux foi o introdutor de Franz Kafka conheceu Franz Kafka pessoalmente

Só a mentalidade de decepção geral, depois ao fracasso da revolução de 1848, fez famosa e influente a sua filosofia. (CARPEAUX, 2013, p. 111-112.).

Como ficou dito, a obra máxima de Arthur Schopenhauer *O mundo como Vontade e como Representação*, publicada em 1818, foi totalmente negligenciada pela crítica e pelos leitores, tendo um reconhecimento tardio. Somente 35 anos depois – com a repercussão favorável à publicação de *Parerga e Paralipomena* (mais propriamente uma reunião de ensaios variados, em linguagem acessível, os quais visavam complementar algumas ideias expostas em *O Mundo*) – é que Schopenhauer obterá reconhecimento. *Parerga e Paralipomena* se tornaria então o mais popular dentre os vários títulos do filósofo. Segundo a especialista Anne Henry em seu *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, o sucesso da filosofia de Schopenhauer atingiria seu ponto culminante entre os anos de 1880 e 1914, quando “todo o público cultivado praticou Schopenhauer, continuando com sua leitura depois da guerra”. (HENRY, 1989, p. 11).

Como explica José Thomaz Brum, Arthur Schopenhauer retirou somente da “Estética Transcendental” da *Crítica da razão pura* de Immanuel Kant (1724-1804), a distinção entre fenômeno e coisa-em-si, fundamental para a filosofia kantiana e que se tornaria a base do pensamento de Schopenhauer. O fenômeno seria aquilo que é representado, o mundo submetido à causalidade (princípio de razão suficiente) e que segue as regras do intelecto humano. O mundo enquanto objeto da nossa experiência e que pode ser apreendido pela ciência. Porém, há outra característica do mundo. Ele não se constitui somente num objeto para o sujeito que o representa. Ele possui uma essência (um *em-si*) que não corresponde à dimensão da representação. O mundo como coisa-em-si, portanto, deve estar fora do princípio da causalidade. Este é a mundo como Vontade [Wille] ou Vontade de Viver [Wille zum Leben].²¹ Em sua aula magna intitulada “Observações sobre Schopenhauer”, proferida na Universidade São Judas Tadeu, José Thomaz Brum, ensina:

Schopenhauer usa o transcendentalismo kantiano com outras intenções. O que diz Schopenhauer? O mundo enquanto eu o contemplo objetivamente, enquanto ele é visão aparente, é Representação. Enquanto ele, o mundo, não é mais visto, mas vivido, ele é Vontade. Ora, Schopenhauer diz, o título é *O mundo como Vontade e Representação*, ele está querendo expor a seguinte teoria: o homem não só conhece o mundo, ele também sente algo que não pode ser explicado da mesma forma como são os objetos que se conhece. Ora, o mundo é ora visão aparente, Representação; ora é uma vivência que é a Vontade. Na verdade Schopenhauer fala do mundo como se ele fosse um

21 Cf. BRUM, *O Pessimismo e suas Vontades*, 1998, p. 21-22.

metafísico numismático (numismática é a ciência que se ocupa das moedas). O mundo é uma moeda de duas faces. Uma face é a Representação consciente; a outra, uma força obscura, que Schopenhauer diz ser uma força impessoal, que é a Vontade. Schopenhauer “que acaso descifró el universo, el apasionado y lúcido Schopenhauer”, exclama Borges.

(BRUM, 14/03/2007. www.youtube.com/watch?v=P4Px9zajVXE.)

Segundo Schopenhauer, ao tomar consciência dessa forma impessoal em seu corpo, o homem se experiencia como um ser movido por aspirações e paixões. Estas constituem a unidade da Vontade, compreendida como o princípio norteador da vida humana. Voltando o olhar para a Natureza o filósofo percebe esta mesma Vontade presente em todos os seres, figurando como fundamento de todo e qualquer movimento. Como se disse, para Schopenhauer, a *Vontade* [Wille] corresponde à coisa-em-si. Ela é o substrato último de toda realidade. A Vontade, no entanto, não se manifesta como um princípio racional. Ao contrário, ela é o impulso cego que leva todo ente, desde o inorgânico até o homem, a desejar sua preservação. A consciência humana seria uma simples superfície, que tende a encobrir, ao conferir causalidade a seus atos e ao próprio mundo, a irracionalidade inerente à Vontade. Nesse sentido, ela constitui, também, a causa de todo sofrimento, porque lança os entes numa cadeia perpétua de aspirações sem fim, o que provoca a dor de permanecer, algo que jamais consegue completar-se. Nessa concepção o maior prazer que podemos almejar consistiria apenas na supressão momentânea da dor; a única e verdadeira realidade. Como ressalta seu tradutor brasileiro Jair Barboza:

...a Vontade, coisa-em-si dos fenômenos do mundo, é uma autodiscórdia, crava os dentes na própria carne, o que se espelha no mundo diante de nós como a luta de todos contra todos. “Toda vida é sofrimento”. E mesmo que os desejos sejam satisfeitos e levem ao alívio do sofrer, contra cada desejo satisfeito existem dez que não o são; e o desejo satisfeito sempre volta ao fim da fila, exigindo nova satisfação, com o que a ilusão se renova. Se os desejos são satisfeitos muito rapidamente, sobrevém o tédio; se demoram, sobrevém a necessidade angustiosa. (...) Paliativos contra tal estado de coisas são sobretudo os narcóticos e as viagens de turista. Em ambos os casos o homem tenta fugir de si mesmo, da própria condição, do seu “maior delito” – ter nascido. A razão é impotente para mudar esse estado de coisas; Schopenhauer a aponta como secundária em relação ao querer cósmico, é um mero momento dele, e nisso o filósofo revolucionou a tradição, para a qual o querer era um momento do racional, como Descartes exemplarmente indica em suas *Meditações metafísicas*. O homem, assim, perde a proteção da faculdade racional, e os demônios do mundo são revelados, vê-se nitidamente o inferno do sofrimento e da irrazão, comprovados pelas guerras e violências em seus aspectos mais tenebrosos. (BARBOZA, 2005, p. 8-9)

Contudo, há alguns caminhos que possibilitam ao homem “escapar” da Vontade avassaladora, da dor e do sofrimento (*Pathos* trágico) causados por ela. A primeira via é a da arte. Schopenhauer traça uma hierarquia na qual cada modalidade artística, ao nos lançar cada vez mais em uma pura contemplação de Idéias, nos apresentaria um grau de objetivação da vontade. O homem de gênio, o artista, seria uma das figuras mais próximas do conhecimento da Vontade, e a arte e a sua contemplação estética representariam um paliativo para o sofrimento humano. Outra possibilidade de escape seria o ascetismo (negação da vontade de viver) como um calmante mais forte do que a contemplação da arte, com sua prática constante do autocontrole dos sentidos, dos apetites, da supressão, especialmente, do ímpeto sexual.

Para Schopenhauer a conduta humana deveria, então, voltar-se para a superação do egoísmo. Este proviria da ilusão de individuação, e pela qual um indivíduo deseja, constantemente, suplantar os outros. A compreensão da Vontade faz aparecer a todos os entes o seu caráter não é único. Isso leva, necessariamente, a um sentimento de fraternidade e a uma prática de caridade e compaixão. Porém, a suprema felicidade somente poderia ser atingida pela anulação da vontade. Aqui Schopenhauer pensa nas figuras do asceta e do santo. Somente neste estado, o homem pode alcançar a felicidade real e estável.

Da recepção literária do filósofo.

No fim do século 19 a filosofia de Schopenhauer ganhou dimensão européia. Sua metafísica se ajustou de maneira surpreendente ao espírito da arte e da literatura. Anne Henry recorre ao depoimento do escritor alemão Theodor Fontane, que afirmava que, desde 1873, termos da filosofia schopenhaueriana como Vontade, Representação, Instinto e Intelecto eram palavras correntes que os jovens dominavam nos colégios da Alemanha; o mesmo ocorria nos liceus russos nos quais Schopenhauer era discutido com paixão. As ideias schopenhauerianas foram sendo divulgadas rapidamente em outros países. A irradiação de suas ideias era favorecida pelo internacionalismo cultural que reinava antes de 1914, o qual jamais voltaria a ser o que era. Todas as cabeças pensantes de Rússia, Itália, Inglaterra, Escandinávia compreendiam perfeitamente o alemão. Esse não era o caso da França, embora lá sempre houvesse grande respeito pela filosofia alemã. Porém, as excelentes traduções de Schopenhauer feitas por Auguste Burdeau começariam a aparecer a partir de 1890, as quais, por ser “uma maravilha de clareza”, facilitaram a difusão da filosofia de Schopenhauer. (HENRY, 1989, p. 16).

O nome de Arthur Schopenhauer se encontra no começo de todas as genealogias

intelectuais de grandes criadores desde antes de 1880, e nas gerações subsequentes. Um dos primeiros artistas tocados pela leitura de *O mundo como Vontade e como Representação* foi Leon Tolstói que, em 1869, sonhava abandonar-se à tradução de Schopenhauer para o russo. Como informa Anne Henry, não há dúvida de que uma angústia pessoal tornava Tolstói particularmente permeável ao *pathos* de *O mundo*, ao ponto de que sua obsessão pela morte ao mesmo tempo se nutria e se confortava com a ideia schopenhauriana de que o indivíduo que morre retorna ao anonimato da Vontade, de que aquilo que desaparece é somente a sua consciência individual. Como diz a estudiosa: “Tolstói retira suas mais belas cenas dessa concepção do grande Todo, aceito depois da agonia, luta furiosa do moribundo que termina numa espécie de contemplação.” (HENRY, 1989, p. 16. – Tradução nossa).²² Um exemplo expressivo dessa ideia é seu *A Morte de Ivan Illitch* (1886). Caberia a Tolstói, escritor de grande renome no final do século 19, o mérito de ter tornado célebre em toda a Europa a noção de *sympathos* – princípio fundamental da ética schopenhaueriana, enriquecida por seu antigo misticismo eslavo, que fará carreira sob o nome de “piedade russa”. Na França, por exemplo, Tolstói influenciará o jovem Marcel Proust que quase plagia *A morte de Ivan Illitch* em seu *Les Plaisirs et les jours*. [Os prazeres e os dias.]

Schopenhauer manterá seguidores fiéis, tais como Italo Svevo, Luigi Pirandello, Blaise Cendrars, Charlie Chaplin, Samuel Beckett e Jorge Luis Borges. “A lista é imensa”, diz Anne Henry. Nos países de expressão alemã, os schopenhauerianos foram de Hofmannsthal a Zweig, de Raabe a Thomas Bernard, sem esquecer o compositor Richard Wagner e os wagnerianos. Na Escandinávia, a Strindberg se juntaram Knut Hansum e Edvard Munch, (pintor de *O Grito*); na Inglaterra os discípulos de Schopenhauer foram Hardy, Conrad, Browning, Maugham, Madox Ford, Lawrence, Joyce, Beckett; nos Estados Unidos, Melville, James e O'Neill; na Itália, como já se mencionou acima, Pirandello e Svevo (presidente da “Sociedade Schopenhauer” em Trieste, onde se encontrou com Joyce); na França, Proust e Gide, depois Montherlant, Malraux e Céline, com destaque para o contista, discípulo de Flaubert, Guy de Maupassant, o mais brilhante dos schopenhauerianos; na Suíça, Cendrars; na Bélgica, Maeterlinck e Verhaeren. Dentre os pintores “schopenhauerianos”, destacam-se além de Munch, Klimt, Schiele, Böcklin, Kubin. (HENRY, 1989, p. 18-19). No Brasil foram tocados por Schopenhauer, notadamente, Machado de Assis e Augusto dos Anjos; e na Argentina, Macedonio Fernández e Jorge Luis Borges. Tal repercussão da obra do filósofo dá a medida de sua potência inspiradora, talvez as mais notórias sobre as obras de Sigmund

22 “Tolstoï tire ses plus belles scènes de cette conception de la capitulation dans le grand Tout, acceptée après l'agonie, lutte forcenée du mourant qui se termine dans une sorte de contemplation.” (Op. Cit.).

Freud²³ e Friedrich Nietzsche, este último considerado “l'horizon indépassable de notre temps”, no dizer Comte-Sponville. (1991, p. 47).

Sem dúvida do final do século 19 às primeiras décadas do 20, o anti-historicismo, a hostilidade da natureza, os conflitos internos da Vontade e da Representação, eram proposições instigantes para escritores, as quais, somadas às suas próprias preocupações pessoais, resultaram em obras de grande valor artístico. Seguindo a visão de Schopenhauer, explica Anne Henry, Maurice Maeterlinck concebeu uma manifestação do inconsciente como um sonambulismo profético, pressentindo uma infelicidade incontornável. Conrad, criou aventuras de regressão, de canibalismo, de capitulações súbitas, de indistinção fundamental da Vontade de Viver, incapaz de domesticar os instintos com valores civilizados. Proust interpretou como um dilaceramento cotidiano a desproporção entre Vontade e Representação. Strindberg, com suas obsessões, traduziu até a vertigem a concepção agonística da vida, assombrada por uma misoginia que Schopenhauer auxiliou a formular. Além de Strindberg, Thomas Mann e Tolstói ficaram fascinados pelo viés hinduísta do filósofo e o respectivo apelo ao vazio de *O Mundo como Vontade e como Representação*. De seu lado, Maupassant²⁴ quis mostrar a indistinção fundamental da vida se estendendo até a loucura. E Beckett criou algo assim como “uma gagueira amnésica da fragilidade da Representação”. (HENRY, 1989, p. 21)

Pode-se afirmar, com isso, que Schopenhauer deu um estatuto ontológico à angústia, justificando a luta infeliz da vida, reduzindo-a a movimento e a insegurança. Com ele uma nova psicologia nasce, assim como a ideia de dilaceramento, o desnudamento desconcertante da brutalidade, bem como a nossa humana incapacidade de prever e de governar. Cada indivíduo carrega em seu inconsciente as prerrogativas da Vontade e, por conseguinte, os imperativos dos instintos. A filosofia de Schopenhauer punha em questão, por exemplo, as perspectivas positivistas que o escritor Émile Zola havia adotado. Esse realismo objetivista do século 19 será substituído por um realismo mais sutil, um realismo da profundidade.

23 No prefácio da quarta edição de seus *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1920), Sigmund Freud comenta: “Já faz um bom tempo que o filósofo Arthur Schopenhauer mostrou aos homens em que medida seus feitos e interesses são determinados por aspirações sexuais – o sentido corriqueiro da expressão –, e parece incrível que todo um mundo de leitores tenha conseguido banir de sua mente, de maneira tão completa, uma advertência tão impressionante!” (FREUD, 1997, p. 12.).

24 A propósito de uma aproximação da literatura de Maupassant e a filosofia de Schopenhauer, considere-se este trecho do contista francês: “E de repente, como se um véu espesso se rasgasse, ele se deu conta da miséria, da infinita e monótona miséria de sua existência: a miséria passada, a miséria presente, a miséria futura: os últimos dias iguais aos primeiros, sem nada à frente, nada atrás, nada em torno, nada no coração, nada em lugar nenhum”. Cf. MAUPASSANT, *O passeio in 125 contos de Guy de Maupassant*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 442. Tal relação entre o escritor francês e o filósofo alemão também foi oportunamente apontada pelo professor José Thomaz Brum em seu ensaio *Guy de Maupassant e Schopenhauer*. (Cf. BRUM, 2014 págs. 59 a 63.)

A literatura derivada de Schopenhauer fez frutificar os aspectos paradoxais da vida. Uma literatura da dilacerante Vontade, renovada pela tradição trágica e que traduz o incansável movimento da vida e sua incurável angústia – a angústia do tempo que passa, certamente; mas de um tempo não-histórico que não conduz a nada, que reencena as mesmas lutas e erros, porque não conhece a razão. Uma literatura de força, mas que nada constrói, diferentemente daquela de Balzac ou Stendhal. Afinal, uma força absurda não possui a eficácia conferida pela previsão, pela inteligência e pela liberdade, mas ela acabou por produzir uma admirável literatura do conflito e do cegamento.²⁵

Sem dúvida, era uma época em que os três pilares da filosofia schopenhaueriana faziam bastante sentido: a vida é um mal; a vida é um sonho; a vida é uma farsa. Especialmente em Viena, capital do burocrático e decadente Império Austro-húngaro, onde um pessimismo *fin de siècle* campeava, *O Mundo como Vontade e como Representação* era uma inspiração para Hoffmannsthal, Roth, Broch, Schnitzler, Musil e Grillparzer, este último escritor venerado por Kafka. Como explica Anne Henry, “a maior parte dos grandes romances vienenses do começo do século são de inspiração schopenhaueriana, a começar pela tonalidade de seu pessimismo e pela obsessão pela morte que os habita.” (HENRY, 1989, p. 25. – Tradução nossa).²⁶

Com efeito, essa “genealogia” demonstra exemplarmente o que disse o escritor Thomas Mann, outro predileto de Kafka. Para Mann a filosofia de Schopenhauer foi, desde sempre e por excelência, a filosofia dos artistas. Vale citá-lo:

O artista é alguém a quem, de fato, é lícito sentir-se ligado, de maneira sensual, prazerosa e pecaminosa, ao mundo dos fenômenos, o mundo das reproduções, porque ao mesmo tempo que se sabe pertencente ao mundo da Ideia e do espírito, como fenômeno enquanto mago que faz como que o fenômeno transpareça a Idéia. Nisso se manifesta a tarefa mediadora do artista, seu papel mágico-hermético entre o mundo superior e o mundo inferior, entre a Idéia e o fenômeno, entre o espírito e a sensibilidade. (MANN apud CRESPILO, s /d, p. 36 – Tradução nossa).²⁷

25 Cf. HENRY, 1989, p. 24

26 “La plupart des grands romans viennois du début du siècle sont d'inspiration schopenhauerienne, d'abord par la tonalité de leur pessimisme et par la hantise de la mort qui les habite.” (Op. Cit.).

27 “El artista es alguien a quien, ciertamente, le es lícito sentirse ligado, de manera sensual, placentera y pecadora, al mundo de los fenómenos, al mundo de las reproducciones, porque a la vez se sabe perteneciente al mundo de la Idea y del espíritu, en cuanto mago que hace que el fenómeno transparente la Idea. Aquí e pone manifiesto la tarea mediadora del artista, su papel mágico-hermético de mediador entre el mundo superior y el mundo inferior, entre la Idea y el fenómeno, entre el espíritu y la sensibilidad.” (Op. Cit.).

Kafka e Schopenhauer.

Como se disse, “um dia o século foi schopenhaueriano” e, portanto, é quase impossível que Kafka – homem bem informado de seu tempo – não tivesse tomado contato com alguns dos escritos de Schopenhauer. Aliás, como aponta o biógrafo de Schopenhauer, Rüdiger Safranski, o filósofo teria efetivamente inspirado artistas tais como “Wagner, Mann, Proust, Joyce e Kafka”. (SAFRANSKI, 2011, p. 400). Penso, portanto, estar munido de razões plausíveis para analisar as aproximações entre Kafka e Schopenhauer. A principal delas, é que existem menções inequívocas a Schopenhauer no transcorrer da vida e dos escritos de Kafka. A mais antiga delas foi feita por Max Brod, que conta, na biografia que escreveu sobre o escritor, sobre seu primeiríssimo encontro com Kafka ocorrido em 23 de outubro de 1902²⁸, encontro que selaria a amizade entre ambos:

Uma daquelas noites estreei, recém-saído do Instituto, com uma palestra sobre Schopenhauer e Nietzsche, o que causou uma celeuma, porque eu, inflamado e fanático schopenhaueriano que era então e, como tal, considerava que a mais mínima réplica contra as teses do meu divinizado filósofo constituíam-se num delito de lesa-majestade, havia dito simplesmente e sem rodeios que Nietzsche era um embusteiro. (Por outro lado, até hoje permaneço fiel à minha antipatia a Nietzsche, é claro, com reservas e sentido diferente.). Terminada a conferência, Kafka acompanhou-me até minha casa, um jovem um ano mais velho do que eu. (...) Parece que daquela vez algo em mim o atraiu, estava mais comunicativo do que de costume; pelo menos conversou interminavelmente enquanto me acompanhava até casa, replicando com veemência os meus argumentos muito grosseiros. (BROD, 1982, p 46-47. – Tradução nossa.)²⁹

Max Brod era então um menino-prodígio de Praga. Tinha 18 anos e já era estudante de Direito, musicista, compositor, poeta e romancista iniciante. Como reconheceu Brod, ele era um “fanático schopenhaueriano”, o que não causa surpresa, pois, como vimos, muitos escritores europeus do começo do século 20, entre eles os do Império Austro-húngaro, o eram. Max Brod criticara Nietzsche (falecido há dois anos) taxando-o de “charlatão”. Mas Kafka,

28 PAWEL, 1986, p. 109.

29 “Una de esas noches debuté, recién salido del Instituto, con una conferencia sobre Schopenhauer y Nietzsche, que provocó algún revuelo, porque yo, enconado y fanático schopenhaueriano, que lo era entonces y que, como tal, consideraba que la más mínima réplica contra las tesis de mi divinizado filósofo conformaban un delito de lesa majestad, había dicho sencillamente y sen rodeos que Nietzsche era un embustero. (Por otra parte, hasta hoy he permanecido fiel a mi antipatía hacia Nietzsche, claro que con reservas y en sentido distinto.). Terminada la conferencia, me acompaño a casa Kafka, el joven un año mayor que yo. (...) Parece que aquella vez algo lo atrajo hacia mí, estuvo más comunicativo que de costumbre; al menos conversó interminablemente mientras me acompañaba a casa, replicando con vehemencia a mis argumentos demasiado groseros.” (Op. Cit.).

aos 19 anos, era leitor de Nietzsche³⁰ e contestava a virulência de Brod (que também era wagneriano) ao denegrir sumariamente o filósofo de *Zaratustra*.³¹

A despeito do antagonismo de pontos de vista, a conversa derivou para um acordo entre os dois jovens que, após esse incidente, se tornariam amigos por toda a vida. Ademais, entre 1902 e 1904, seria o período “esteta” do jovem Kafka e, portanto, não deve ter havido uma divergência incontornável a respeito de Nietzsche e Schopenhauer. Klaus Wagenbach, amigo pessoal de Kafka naquele mesmo período e seu biógrafo da juventude, testemunhará que o escritor possuía referências sobre Schopenhauer. Seu *Franz Kafka, années de jeunesse (1883-1912)*, publicado em Berna em 1958, tornou-se imediatamente uma referência importante. Com a fé de quem conviveu com Kafka em pessoa, suas informações completariam uma lacuna sobre uma fase pouco conhecida da vida do escritor e que permaneceria insondável até o final dos anos 60. Na obra, entre outras coisas, Wagenbach testemunha sobre a predileção de Kafka pelas biografias e cartas de escritores durante a primeira década do século:

O que impressiona é o gosto de Kafka durante o anos 1904 e 1905 por diários íntimos e memórias (sua leitura favorita ao longo de toda a vida). Entre os títulos que sobreviveram incluem: os cadernos de Byron, os cadernos de Amiel, os cadernos de Grillparzer, as cartas de Madame du Barry, as cartas de Goethe, as *Conversações com Eckermann*, as cartas de Grabbe (e sua biografia), as biografias de **Schopenhauer** e Dostoiévski... (WAGENBACH, 1967, p 110. – Tradução e negrito nosso).³²

Páginas adiante, Wagenbach apresenta uma reconstituição dos títulos que Kafka possuía em sua biblioteca particular, reconstituição esta feita dez anos após o falecimento do escritor, segundo esclarece o biógrafo. Nela constam volumes de *Arthur Schopenhauers sämtliche Werke*. [Obras Completas de Arthur Schopenhauer]³³ Levando em consideração o levantamento de Wagenbach, temos que Kafka possuía, até os 20 ou 21 anos de idade, uma biografia e nove dos doze volumes das obras completas de Schopenhauer, provavelmente publicadas no final do século XIX.

30 Importante salientar que nos seus anos de faculdade de Direito, Kafka fora apresentado, pelo amigo Hugo Bergman à revista alemã *Der Kunstwart*, publicação bimensal de poesia, música, belas-artes, artes aplicadas, dirigida por Ferdinand Avenarius e co-fundada por Friedrich Nietzsche. Kafka assinou a revista de 1901 a 1909. A revista tinha como objetivo defender “a pureza do estilo alemão.” Cf. LEMAIRE, 2006, p.54.

31 Cf. WAGENBACH, 1967, p. 95.

32 “Ce qui frappe, c’est le goût de Kafka, pendant les années 1904 et 1905, pour les journaux intimes et les souvenirs (ses lectures préférées durant toute sa vie). Parmi les titres qui nous sont parvenus figurent: les carnets de Byron, les carnets d’Amiel, les carnets de Grillparzer, les lettres de Madame Dubarry, les lettres de Goethe, les *Conversations avec Eckermann*, les lettres de Grabbe (ainsi que sa biographie), les biographies de Schopenhauer et de Dostoïevsky...” (Op. Cit.).

33 Cf. WAGENBACH, 1967, p. 241.

Diga-se ainda que, após o diagnóstico oficial da tuberculose em 12 de setembro de 1917, Kafka partiria para hospedar-se em casa de Otlá, no vilarejo rural de Zürau, onde se recuperaria e realizaria muitas leituras. Segundo Pawel, Kafka leu Tolstói e Herzen, mas foi Kierkegaard, particularmente os textos autobiográficos do filósofo dinamarquês, que mais o cativaram, “pelos extraordinários paralelos que revelaram com sua própria busca e sua ambivalência, inclusive o noivado longo, atormentado e enfim abortado de Kierkegaard com Regine Olsen” (PAWEL, 1986, p. 354). Esse entendimento sobre as leituras que Kafka realizou em Zürau, deve ser ampliado a partir do comentário do biógrafo Reiner Stach de que Kafka “também leu Dickens, Herzen, os diários de Tolstói, e provavelmente **Schopenhauer.**” (STACH, 2013, II, p. 235 – negrito nosso).

Chama a atenção, sobretudo, o livro *Conversas com Kafka*, de Gustav Janouch – o jovem poeta que conheceu Kafka e com ele manteve rápidos encontros entre 1921-22, anos da redação de *O Castelo* – no qual Kafka diz a propósito do filósofo: “Schopenhauer é um artista da língua. É ao nível da língua que seu pensamento nasceu. É indispensável lê-lo, mesmo que só por sua língua.” (JANOUCHE, 2008, p. 99). Mais adiante Janouch fala sobre um livro que Kafka lhe presenteara: “Doente durante dez dias, fiquei de cama e faltei à escola. Meu pai trouxe-me os votos de Kafka e, de sua parte, um volume de capa colorida, da coleção Insel: *Sobre os Escritores e o Estilo*, de Arthur Schopenhauer.” (JANOUCHE, 2008, p. 115). Sem dúvida, Kafka reconhecia o apuro estético e especialmente a teoria da escrita de Schopenhauer na qual reflete sobre uma nova forma de exposição do pensamento teórico e literário.

Quando nos debruçamos sobre a fortuna crítica a respeito de um possível diálogo entre as obras de Kafka e Schopenhauer, encontramos poucas, porém iluminadoras, abordagens de estudiosos que se dispuseram a analisar a questão, tais como: T. J. Reed (1965); Richard Sheppard (1973); Erich Heller (1976); Roy Pascal (1982); Sandro Barbera (1990); John Zilcosky (1991); e Harold Bloom (1995) e, entre nós, Leandro Chevitarese (2007). Num recenseamento desses estudos, observa-se que *O Castelo* [Das Schloß] é o primeiro texto em que prontamente se reconheceu a aproximação entre o escritor e o filósofo. Em segundo lugar, os *Aforismos* [Aphorismen] escritos em Zürau merecem atenção, porque neles Kafka chega a empregar termos da filosofia schopenhauriana. A terceira obra em que é possível reconhecer o diálogo com Schopenhauer é *Na Colônia Penal* [In der Strafkolonie]. A quarta obra é *O Caçador Graco*, que acreditamos proporcionar um diálogo dos mais interessantes com algumas ideias schopenhauerianas. É desse pequeno, mas rico arcabouço de análises, que devemos partir para a consecução da presente tese.

Aspectos metodológicos.

O que pretendo neste trabalho não é realizar uma análise fechada, centrada na criação literária, empregando os conceitos de influência ou de intertextualidade, por exemplo. Por isso aceito as colocações de Sandra Nitri em seu *Literatura Comparada*:

Tanto a influência quanto a intertextualidade defrontam-se com problemas ligados à criação literária. A primeira canaliza sua atenção para os sujeitos criadores, situando-se num espaço teórico, no qual o homem ainda se mantém e garante, por meio de sua produção literária e de seu contato com os outros, a continuidade da literatura. Ao focalizar sua atenção para os textos, os objetos criados, a teoria da intertextualidade situa-se, em termos teóricos, num pólo oposto, inserindo-se no contexto da visão desconstrutivista, marcada, entre outras idéias, pela morte do sujeito. Como decorrência de seus pressupostos teóricos, o conceito de influência permite que se instrumentalize a idéia de modelo, ao passo que o de intertextualidade a derruba, pois está inserido na concepção de literatura como “um vasto sistema de trocas, onde a questão da propriedade e da originalidade se relativizam, e a questão da verdade se torna impertinente.” (1997, p.167).

Não se trata aqui de demonstrar que Kafka teria sofrido uma “angústia de influência” em relação a um autor “forte” como Schopenhauer; nem de pinçar marcas que identifiquem Schopenhauer em Kafka, para discutir questões como “originalidade” ou “a morte do autor”. O que se pretende é levar em consideração a forma da narrativa como parte da mensagem do escritor, no que ela representa também o seu pensamento, o seu questionamento ao mundo e à vida, enfim, em sua poeticidade.

O que efetivamente quero, portanto, é demarcar as zonas de vizinhança entre textos de Franz Kafka e aspectos da filosofia de Arthur Schopenhauer, colocando a literatura e a filosofia em diálogo, buscando a coerência de *conteúdo* e a *forma* ensejada, necessariamente, pelo fato mesmo de tratar-se de uma análise de textos de um escritor e do pensamento escrito de um filósofo. Como estímulo para pensar a zona de vizinhança entre as obras de Kafka e Schopenhauer, relembro o que disse Günther Anders sobre a primeira recepção de Kafka, que leitores e críticos não podiam definir se ele teria sido escritor ou filósofo. (2007, p. 9). Há, com efeito, uma região de indiferenciação no fazer de Kafka que nos interessa investigar com relação à sua aproximação de conceitos da filosofia da Vontade.

Para auxiliar na busca dessas zonas de vizinhança entre literatura e filosofia no presente caso, assim como vislumbrar isso que poderíamos chamar de “fome de viver” de Kafka em relação à “Vontade de viver” de Schopenhauer, valho-me do ensaio *Literatura e filosofia: (Grande sertão: veredas)* de Benedito Nunes, que ensina que refletir filosoficamente

é colocar o objeto sob a multiplicidade dos nexos que o sustentam, num encontro interdisciplinar. Para o crítico, um dos importantes pontos de incidência filosófica deve ser “aquele em que a obra se converte numa instância de questionamento.” (NUNES, 2002, p. 214). Tal instância propõe “uma questão *do e para* o pensamento – 'ontologia da questão', como diria Deleuze –, que é por onde, em nossa época, a literatura e a filosofia mais se aproximam.” O conhecimento da literatura pela filosofia seria, para ele, “ora um confronto, ora um encontro”, que busca circunscrever um pequeno ou grande drama (da cultura ou do pensamento) através da verdade ficcional da literatura. (NUNES, 2002, p. 216).

Advertindo sobre o risco de a literatura vir a tornar-se um simples pretexto para o pensamento filosófico, Philippe Sabot, advoga a necessidade de verificar a existência de “pensamentos literários” que revelem, sobretudo, a capacidade dos textos literários analisados de propor, dentro de sua própria forma, de seu discurso e da materialidade da linguagem, algo a que pensar. Não é o caso, evidentemente, de se negligenciar as especificidades do trato artístico com a palavra e as imagens, e de maneira redutora considerar um escritor ou poeta como um filósofo em potencial. Trata-se, ao contrário, de levar em consideração a maneira singular de um escritor produzir, com seus próprios meios expressivos, determinados efeitos de pensamento que podem também afetar o pensar filosófico, colocando-o em questão dentro de sua própria legitimidade teórica. É preciso pensar *com* a literatura. E em seu *Littérature et philosophie*, Philippe Sabot coloca um problema crucial para práxis entre filosofia e literatura: “toda a questão é, com efeito, de saber se é possível conceber uma ligação filosófico-literária que proceda dos próprios textos da literatura e não de alguma especulação alógena que a precederia e condicionaria a interpretação.” (SABOT, 2002, p. 53. – Tradução nossa).³⁴

Cabe, também, a reflexão realizada por Patrick Pessoa em seu *A Segunda vida de Brás Cubas*, que trata justamente da filosofia da arte de Machado de Assis, esse outro grande schopenhaueriano. Indaga Pessoa: “De que maneira a mediação da filosofia pode servir à intensificação da experiência estética de uma obra literária?” (PESSOA, 2007, p. 22) Sem dúvida, a posição crítica mais adequada é aquela que reconhece a autonomia da obra de arte, que faz uso de análises imanentes de texto, para cotejá-las com filosofemas e conceitos da filosofia, almejando também as suas próprias zonas de vizinhança nas “instâncias de questionamento”, nas quais o pensamento pode ser compartilhado entre ambas disciplinas. Afinal, sabemos, há tanta criatividade na literatura quanto na filosofia; há tanta reflexão na filosofia quanto na literatura.

³⁴ “toute la question est en effet de savoir s'il est possible de concevoir un nouage philosophico-littéraire qui procède des textes de la littérature eux-mêmes et non de quelque spéculation allogène qui en précéderait et en conditionnerait l'interprétation.” (Op. Cit.).

Acatamos neste trabalho de tese os entendimentos acima expostos, buscando reconhecer um “percurso de suposições”, mostrando as zonas de vizinhança entre Kafka e Schopenhauer no sentido de apresentar uma constelação literário-filosófica e não uma demonstração causal, definitiva e pacificadora, pois isso seria, inclusive, contrário à própria multiplicidade de sentidos e interpretações possíveis da obra de Franz Kafka.

Diante da conhecida dificuldade de abarcar o *corpus* kafkiano, nossa abordagem em cada capítulo seguirá um esquema único, um padrão de trabalho, que visará facilitar o encaminhamento e aprofundamento da análise, assim como das questões que comprovem a hipótese levantada por essa tese. Os itens do esquema são os seguintes: 1. Resumo da obra estudada; 2. Aspectos da criação da obra (antecedentes materiais e biográficos.); 3. Aspectos formais-literários; 4. Aspectos interpretativos (principais correntes teóricas sobre a obra analisada.); 5. A convergência entre obra de Kafka e obra de Schopenhauer (na qual se buscará extrair as instâncias de questionamento entre ambas.).

Nos próximos quatro capítulos, portanto, tratarei de realizar análises pormenorizadas dos textos de Franz Kafka, elencados não segundo a ordem cronológica que o autor os escreveu, mas partindo daquelas obras que possuam estudos corroborativos do diálogo Kafka-Schopenhauer, para aquelas com escassas ou mesmo nenhuma abordagem teórica a respeito. São elas: *O Castelo*; *Aforismos e Cadernos G e H*; *Na Colônia Penal* e *O Caçador Graco*.

Dado o reconhecido grau de dificuldade imposto pela obra kafkiana procurei ser o mais objetivo, preciso e sintético possível no enalço de minha hipótese, qual seja: a existência de zonas de vizinhança entre determinadas obras de Kafka e de Schopenhauer. De fato, considerados independentemente, os textos de Kafka aqui estudados mereceriam extensas exegeses e praticamente uma tese específica para cada um deles. Diante desse quadro, pode-se constatar que qualquer estudo sobre a literatura de Franz Kafka é de antemão uma tarefa destinada, se não ao fracasso, por certo à incompletude. O presente trabalho, embora relute, não constitui uma exceção ao caso.

Capítulo 1.

O Castelo: A Vontade Faustiana e o Topógrafo-escritor.

*Fremd bin ich eingezogen,
Fremd zieh' ich wieder aus.
Der Mai war mir gewogen
Mit manchem Blumenstrauß.
Das Mädchen sprach von Liebe,
Die Mutter gar von Eh', –
Nun ist die Welt so trübe,
Der Weg gehüllt in Schnee.*

[Como estranho cheguei,
Como estranho partirei.
Maio foi gentil comigo
Com tantos ramos floridos.
A moça me falou de amor,
A mãe, de nossa boda, –
O mundo agora é sombrio,
O caminho de neve se cobriu.]

Wilhelm Müller / Franz Schubert
– *Winterreise/Viagem de Inverno.*

1.1 – Sinopse de *O Castelo* [Das Schloß].

Escrito em 1922, *O Castelo* [Das Schloß] é um romance inacabado que conta a história de K., um estrangeiro que chega numa noite de neve à aldeia de um castelo pertencente a um conde chamado Westwest. K. deixou seu país distante, ao qual ele não pode mais regressar. Ele chega ao Albergue da Ponte onde não consegue um quarto, mas simplesmente um saco de palha para acomodar-se no bar do albergue sob o olhar dos aldeões. Nem bem havia pegado no sono, K. é acordado por Schwarzer, filho do subcastelão. Ele é interpelado e instado a deixar o albergue, pois não tem permissão do castelo para passar a noite ali. K. alega que fora convocado pelo castelo para trabalhar como agrimensor. Todos os presentes o olham com suspeitas, e K. é tratado como um vagabundo devido à insolência e ao estado de suas roupas. Por telefone K. é reconhecido como agrimensor pelo castelo e ele pode dormir no albergue. No dia seguinte K. sai para ir ao castelo, constata que o mesmo não tem aparência de um castelo típico, assemelhando-se a um precário aglomerado de casas de dois andares. Apesar de seu esforço, ele não consegue chegar sequer às imediações do castelo e pára a fim de descansar na casa do Mestre de Curtume onde, entre outras coisas, vê uma mulher doente amamentando uma criança. Ao tentar falar com ela, é expulso da casa. Sente-se bastante cansado e retorna de carona num trenó ao Albergue da Ponte. Antes de adentrar ao

albergue, K. acolhe os dois ajudantes (Arthur e Jeremias) que foram enviados pelo castelo, cujo objetivo parece ser mais o de atrapalhá-lo e irritá-lo do que propriamente auxiliá-lo. K. então recebe uma carta, entregue pelo mensageiro Barnabás, na qual oficial Klamm o admite como agrimensor. K. percebe que Barnabás é a sua ligação com a administração do castelo, e o encara como alguém em que pode confiar, e segue de braços dados com o forte e jovem Barnabás até sua casa, onde conhece a família do mensageiro, seus pais e as duas irmãs Olga e Amália – família que depois K. vem a saber que é considerada “maldita” pela aldeia. Saindo da casa de Barnabás, K. vai com Olga até a Hospedaria dos Senhores onde conhece Frieda, a atendente de balcão e amante do poderoso Klamm. Sabendo dessa proximidade de Frieda com Klamm, K. pede que ela se torne sua própria amante. Frieda então se torna amante e noiva de K., mas abandona Klamm. A situação de K. permanece instável. Surgem dúvidas sobre a veracidade sobre suas condições efetivas de trabalho. K. fica sabendo, por telefone, que ele está proibido de entrar no castelo a qualquer tempo. Informado pela carta de Klamm que terá de reportar-se sempre ao prefeito e que este lhe dirigirá os trabalhos de agrimensura a serem feitos, K. o procura e fica sabendo que a sua contratação é desnecessária, que tudo não passou de um equívoco da burocracia do castelo, aliás, ocorrido há anos. O Prefeito concede, apenas como favor, que K. seja empregado como zelador da escola da aldeia, um trabalho árduo e humilhante aos olhos de K. Por outro lado, mesmo estando noivo e de posse de um modesto emprego, as intenções de K. permanecem incertas. Não se sabe sequer se ele é realmente um agrimensor, se ele ama verdadeiramente Frieda ou se a usa para conseguir falar com Klamm, ex-amante dela. Contudo, K. se esforça para oficializar a sua contratação como agrimensor e, para tanto, pretende ir ao castelo e colocar-se frente a frente com o oficial Klamm que, segundo relatos, não pode ser reconhecido, pois sua aparência é indefinível. Sob um clima que se pode denominar de “absurdo”, K. experimenta tensas relações de poder, tanto social, sexual, administrativa quanto política – pois um agrimensor em terras de um suposto “feudo” de um conde não seria uma presença necessariamente bem-vinda.

Sem dúvida, a trama de *O Castelo* se tece de uma série proliferante de encontros que K. mantém com uma constelação de personagens que pertencem à aldeia ou ao castelo. Portanto, a trama do romance é indissociável de seus personagens, que são: o já citado protagonista **K.**, um estrangeiro, um estranho, um forasteiro, suposto agrimensor que chega, em meio à neve noturna, à aldeia de um castelo, destino final de sua viagem de inverno. Muitas vezes rude, insolente, violento e astuto, K. tenta usar as pessoas para atingir seus objetivos um tanto nebulosos. Durante a história, K. se coloca paradoxalmente em luta constante para ser admitido ao castelo e, ao mesmo tempo, para tornar-se independente dele.

Por isso mesmo sua luta é contra o castelo e contra si próprio. **Arthur** e **Jeremias** são os assistentes de K., designados pelo castelo para ajudá-lo em suas diversas necessidades. Os dois personagens francamente clownescos são uma fonte contínua de aborrecimentos para K., que, por fim, após um tratamento brutal, os demite. Arthur e Jeremias foram designados para K. por ordem de Galater, funcionário que foi suplente de Klamm na época. **Hans** é o proprietário do Albergue da Ponte. É sobrinho do primeiro proprietário original do albergue e, de acordo com sua esposa Gardena, é preguiçoso e excessivamente bom e foi quem facilitou a permanência de K. naquele albergue. **Frieda** é uma jovem nada bonita que tem olhar penetrante e domina os animais servos dos senhores do castelo que lá se hospedam. Ela é amante do poderoso Klamm, mas à primeira insinuação de K. para que Frieda seja amante dele próprio, ela se entrega sexualmente a K., abandonando Klamm. Frieda abandona a Hospedaria e vai viver com K. como sua noiva. Frieda se encontra dividida entre seus sentimentos para com K., a qual julga obstinado e inescrupuloso, e que não lhe dá o devido valor e atenção. Frieda quer abrir os olhos de K. e o convida a emigrar, pois só longe da aldeia e sozinha com K. ela consegue amá-lo. Longe dele ela o esquece, o censura e o trai. Após um incidente na escola e pela demora de K. em casa de Olga e Amália na qual fica sabendo da “maldição” da família Barnabás, Frieda finalmente abandona K., volta a trabalhar na Hospedaria dos Senhores e passa a viver com o ex-ajudante de K., Jeremias. **Gardena**, dona do Albergue da Ponte, é ex-amante de Klamm e por ele ainda é apaixonada. Ela desconfia das atitudes de K. e o condena por ter feito Frieda deixar de ser amante de Klamm e tornar-se sua noiva. Entretanto, ela oferece ajuda para que K. consiga uma entrevista com Klamm, e pede apenas uma semana para arranjar. Para não ficar submetido à vontade e às condições de Gardena, K. recusa a oferta com arrogância. Gardena expulsa K. e Frieda após saber que K. é amigo da família Barnabás. **Barnabás** é um mensageiro do castelo segundo imagina K.. Este estabelece relação com Barnabás para tentar comunicar-se com Klamm. É sapateiro, mas pretende tornar-se mensageiro, sendo o único a entrar no castelo e a descrever sua estranha burocracia e trazer algumas cartas enviadas de lá. O **Prefeito** é um homem gordo, designado por Klamm para informar a K. sobre suas atribuições. É o superior hierárquico de K. Segundo a opinião de Gardena ele é insignificante e não duraria um dia em sua posição se não fosse por sua esposa Mizzi. Porém, de acordo com o **professor**, o prefeito é um homem experiente e digno. O prefeito sofre de gota e recebe K. na cama. Ele explica por que K. não é necessário, pois tudo não passou de um erro burocrático de anos atrás e o castelo não precisa de agrimensor nenhum. Ele oferece a K. um modesto trabalho como zelador da escola, coisa que o professor é totalmente contra. **Klamm** é um alto funcionário do castelo, uma autoridade

para K. e para os habitantes da aldeia. Sua área de atuação nunca é mencionada. Tem a característica de mudar de aparência, sendo impossível determinar como ele é, segundo relata Olga. K. passa uma grande parte do romance tentando conseguir uma entrevista com Klamm. **Momus** é o primeiro secretário de Klamm, um jovem de belas feições que lida com o trabalho escrito, recebendo todas as petições encaminhadas a Klamm, embora estas jamais sejam lidas. Momus insiste em interrogar K., que se recusa a submeter-se. **Erlanger** é o segundo secretário de Klamm, que segundo Barnabás, interessou-se pelo caso de K. e vem a aldeia para falar com K. **Olga**, é irmã mais velha de Amália e Barnabás. Ela ajuda a K. em sua busca contando-lhe a história do porque sua família é considerada “maldita” e ensina-lhe alguns dos costumes da aldeia. **Amália**, irmã mais nova de Barnabás e Olga. Ela caiu em desgraça na aldeia depois de recusar-se a conceder favores sexuais ao oficial do castelo, Sortini. O **Pai de Barnabás** foi no passado um bombeiro importante. Depois da recusa de Amália, e de ela ter atirado a carta de Sortini rasgada no rosto do o mensageiro, seu negócio de sapateiro está arruinado e o castelo lhe retira a credencial de bombeiro. Ele tenta durante anos obter perdão para a sua família, mas fracassa. **Otto Brunswick** assume os clientes do pai de Barnabás quando a família Barnabás cai em desgraça. De acordo com o prefeito, Brunswick era a única pessoa na aldeia que desejava que um topógrafo fosse contratado, talvez para suborná-lo e regularizar as terras que tomou da família de Barnabás. **Senhora Brunswick**, é a mãe de Hans Brunswick. Ela refere-se a si mesma como sendo “do castelo”, tornando-se uma das duas referências femininas do castelo, a outra seria a **mulher doentia** que amamenta a criança na casa do mestre-de-cortume Lasemann. **Hans Brunswick** é uma criança, mas às vezes comporta-se como adulto, estudante na escola onde K. é zelador. K. tenta, inescrupulosamente, usá-lo para entrar ao castelo através de sua mãe (a senhora Brunswick). **A dona da Hospedaria dos Senhores** parece ser a matriarca da hospedaria (como Gardena é do Albergue da Ponte) e se gaba de seus vestidos finos apesar de velhos. **Galater** é o oficial do castelo que designou os dois assistentes para K. Ele também foi salvo pelo pai de Barnabás num incêndio na Hospedaria dos Senhores. **Bürgel** é o secretário de um funcionário do castelo, Friedrich (que não é mencionado novamente no romance). Bürgel é prolixo e reflete sobre os interrogatórios de K. feitos pelo castelo, quando este entra em seu quarto na Hospedaria dos Senhores. K. está bastante sonolento e não consegue perceber que Bürgel está falando da situação de K. e de como ele, Bürgel, poderia ajudá-lo excepcionalmente. K. está tão cansado que não aceita a oferta. **Sordini**, secretário italiano do castelo, possui grande capacidade, embora seja mantido na posição mais baixa de todas. Ele administra exaustivamente os negócios de seu departamento no castelo e é suspeito de qualquer erro

potencial. **Sortini**, oficial do castelo associado à brigada de incêndio da aldeia, é quem solicita rudemente Amália para que ela vá a seu quarto na Hospedaria dos Senhores, a fim de satisfazer seus apetites sexuais. O **Professor** é um jovem pouco dominador, mas que quando K. é nomeado zelador da escola, torna-se um rude superior de K. Ele não aprova o fato de K. trabalhar na escola, mas não tem a autoridade para repudiar a nomeação dele, pois foi uma decisão do Prefeito. **Senhorita Gisa** é a dona da escola. Alta, loira e bonita, bastante rígida até o grau da crueldade. Ela é cortejada por Schwarzer e não gosta de K. **Schwarzer** é o filho do sub-castelão que resolveu viver fora do castelo para poder ficar perto da professora Gisa. **Pepi**, pequena e saudável e trajando roupas e cabelo patéticos, é uma camareira promovida à função de atendente de balcão no lugar de Frieda, quando esta deixa sua posição na Hospedaria dos Senhores para viver com K. **Lasemann**, mestre-de-curtume, o sogro de Otto Brunswick. Em sua casa K. descansa por algumas horas durante seu primeiro dia na aldeia. **Gerstäcker** é um carroceiro, inicialmente desconfiado, mas dá carona de trenó a K. até ao Albergue da Ponte, após se recusar a levá-lo ao castelo. No final do romance Gerstäcker tenta fazer amizade com K., pois acredita que K. tenha influência sobre Erlanger. **Seemann** é o chefe do corpo de bombeiros. É ele que cassa a licença de bombeiro do pai de Barnabás após a família cair em desgraça por causa da maneira ríspida com que Amalia tratou o mensageiro de Sortini.

Após a longa conversa entre Olga e K. os acontecimentos do romance parecem se precipitar. K. verifica o quão próximo está da família “pária” de Barnabás; é abandonado por Frieda; consegue bem ou mal entrevistar-se com dois oficiais do castelo, Bürgel e Erlanger; e, uma vez despejado de sua moradia na escola, é convidado por Pepi para ir morar com duas outras criadas num quarto da Hospedaria dos Senhores. O romance é interrompido numa conversa entre K. e Gerstäcker.

1.2 – Aspectos da criação do texto.

O terceiro romance de Kafka, *O Castelo*, foi criado em intensa concentração. Kafka aguardava por um momento de liberação para poder escrever, pois entre 1918 e 1919, havia escrito pouquíssimos textos. Para isso havia trabalhado muito anotando ideias e esboços em seus diários. Após a descoberta da tuberculose em 1917 e o agravamento de sua saúde pela pneumonia dupla, adquirida com a gripe espanhola que contraiu em 1918, Kafka redigiria a chamada *Carta ao Pai*, na realidade um documento literário íntimo, um monólogo-acerto-de-contas com Hermann Kafka. Assim, durante pouco mais de seis meses do ano 1922, Kafka

poderia se debruçar com alguma tranquilidade sobre o seu derradeiro romance que, mesmo inconcluso, se constituiria numa das obras-primas literárias do século 20.

O que se sabe da criação de *O Castelo* é o que pode ser encontrado em suas cartas, cadernos e diários. Aquilo que pode ser considerado como o primeiríssimo *insight* sobre *O Castelo* é uma descrição que consta dos diários, datada de 1911, a respeito de um castelo da região de Friedland, Boêmia. Na descrição, o observador dá voltas em torno de um castelo de modo a obter perspectivas diferentes. Anotou Kafka:

O castelo de Friedland. Várias possibilidades de avistá-lo, desde uma planície, uma ponte, um parque entre as árvores desfolhadas, desde um bosque através de grandes pinheiros. Castelo que, estranhamente construído na forma de pirâmide, quando se adentra ao pátio não se consegue visualizar dado que a hera sombria, a parede cinza-escura, a neve branca, o gelo cor de ardósia que recobre as encostas aumentam a variedade. (KAFKA, *Diaries*, 1976, p. 429 – tradução nossa a partir da versão em inglês de Joseph Kresh.).³⁵

Malcolm Pasley, notável especialista da obra kafkiana, afirma que não somente o castelo de Friedland poderia ter servido de modelo para o escritor. A ele se acrescentariam ainda o castelo de Wosek e, sem dúvida, o Hradcany – o castelo que domina a paisagem de Praga. Além desses castelos “físicos”, também poderiam ter sido modelos os castelos literários de *Labyrinth der Welt* [Labirinto do Mundo] de Comenius; o palácio real em *Salomon Maimons Lebensgeschichte* [A vida de Salomão Maimônides]; o palácio do segundo volume de *Sagen der Juden* [Contos dos Judeus]; os dois castelos a que se refere Kleist em sua novela *Michael Kohlhaas*; e a visão do Templo no livro do profeta Ezequiel.³⁶ Por sua vez, Max Brod aponta com bastante ênfase, sobretudo, o castelo do romance *A Grande Mãe* da escritora tcheca Božena Němcová, onde há referência a um estranho castelo que domina uma aldeia, que também poderia ter servido de inspiração para Kafka, inclusive porque ele próprio mencionou essa escritora nas cartas que enviou a Milena Jesenská, com quem se correspondia assiduamente naquele período. (BROD, 1995, p.221.).

Uma segunda anotação que viria preparar a criação de *O Castelo* também consta dos diários, precisamente numa entrada do dia 21 de junho de 1914. Trata-se de um rascunho de narrativa em primeira pessoa intitulado *Tentação no Vilarejo* [Verlockung im Dorf].³⁷ :

35 “Das Schloß in Friedland. Die vielen Möglichkeiten, es zu sehn: aus der Ebene, von einer Brücke aus, aus dem Park, zwischen entlaubten Bäumen, aus dem Wald zwischen großen Tannen durch. Das überraschend übereinander gebaute Schloß, das sich wenn man in der Hoftritt lange nicht ordnet da der dunkle Epheu, die grauschwarze Mauer, der Weiße Schnee, das schieferfarbene Abhänge überziehende Eis die Mannigfaltigkeit vergrößert.” (KAFKA, 2002, *Tagerbücher*, p. 935.).

36 Cf. PASLEY apud SHEPPARD, 1973, p. 221, nota 5.

37 Cf. KAFKA, *Diaries*, 1976, p. 280.

Um verão, ao anoitecer, cheguei a um vilarejo o qual nunca havia estado antes. Surpreendeu-me quão largos e abertos eram os caminhos. Em toda a parte viam-se velhas e altas árvores defronte às casas rurais. Havia chovido, o ar estava fresco, tudo me aprazia. Eu tentava demonstrar isso na maneira com a qual eu cumprimentava as pessoas diante dos portões; suas respostas eram amistosas embora um tanto indiferentes. Achei que poderia ser agradável passar a noite aqui se eu pudesse encontrar uma pousada. (KAFKA, *Diaries* – tradução nossa a partir de Martin Greenberg e Hannah Arendt, 1976, p. 280.).³⁸

Esse início possui semelhança com o primeiro parágrafo de *O Castelo*, inclusive pela aura de mistério que envolve o esboço de *A Tentação no Vilarejo*. Entre os anos de 1916 e 1918 aparecem mais menções à imagem de um castelo ou palácio real nos escritos de Kafka. No inverno de 1916 para 1917, ele também escreveria textos com esses temas de reis, mensageiros, impérios, castelos, como por exemplo, *O Guardião da Tumba* [Der Gruftwächter], *Uma Folha Antiga* [Ein altes Blatt] e *Uma Mensagem Imperial* [Eine kaiserliche Botschaft]. De minha parte, penso que uma outra entrada dos diários, do dia 29 de julho de 1917, na qual Kafka registra o que se imagina ser um um sonho sobre um rei, merece ser destacada no contexto da criação de *O Castelo*:

Uma vez ele [o rei] parou sua caminhada diante da nossa loja, pôs sua mão direita contra o batente da porta, e perguntou: “Franz está aqui?” Ele conhecia todos por seus nomes. Eu saí do meu canto escuro e abri caminho por entre os empregados. “Vamos”, ele disse, após olhar brevemente para mim. “Ele está se mudando para o castelo”, ele disse para o dono [da loja]. (KAFKA, *Diaries* – tradução nossa a partir de Martin Greenberg e Hannah Arendt, 1976, p. 374.).³⁹

Fato é que Kafka redigirá as 495 páginas (da edição crítica) de *O Castelo*, entre fins de fevereiro até final de agosto ou começo de setembro de 1922, na aldeia tcheca de Spindlermühle, onde estava hospedado para tratamento de saúde, e depois em Planá, onde residia Ottilia, sua irmã predileta e confidente. Dos registros sobre a escrita da obra, encontramos uma carta ao amigo Robert Klopstock, da primavera de 1922, na qual o escritor diz que começou a escrever novamente de forma ordenada a fim de proteger-se de seus

38 “Ich kam einmal im Sommer gegen Abend in ein Dorf in dem ich noch nie gewesen war. Mir fiel auf wie breit und frei die Wege waren. Überall vor den Bauernhöfen sah man hohe alte Bäume. Es war nach einem Regen, die Luft gieng frisch, mir gefiel alles só gut. Ich suchte es durch meinen Gruß den Leuten zu zeigen die vor den Toren standen, sie antworteten freundlich, wenn auch zurückhaltend. Ich dachte daß es gut wäre hier zu übernachten, wenn ich einen Gasthof fände.” (KAFKA, 2002, *Tagebücher*, pg. 643-644.)

39 “Einmal blieb er im Vorübergehn in der Tür unserer Werkstatt stehn und fragte die Rechte oben am Türbalken: Ist Franz hier? Er kannte alle Leute bei Namem. Ich drängte mich aus meinem dunklen Winkel zwischen den Geselen durch. 'Komm mit' sagte er nach kurzem Blick. 'Er übersiedelt ins Schloß' sagte er zum Meister.” (KAFKA, 2002, *Tagebücher*, p. 812.).

“nervos”. Sabe-se também que em 15 de março daquele mesmo ano, o escritor lerá para Max Brod, em Praga, o primeiro capítulo de *O Castelo*; e em 12 de julho, numa outra carta a seu grande amigo, Kafka dirá sobre o manuscrito do romance: “Todo esse escrito nada mais é do que a bandeira que Robinson fincou no ponto mais alto da sua ilha.”⁴⁰ Isso dá conta da importância que a escrita de *O Castelo* representou para o seu equilíbrio pessoal na derradeira fase de sua breve existência.

No plano afetivo, Kafka vinha de uma pesada e humilhante interdição de seu pai a seu meteórico terceiro noivado em 1919, desta vez com a jovem Julie Wohryzek, a quem o preconceituoso porém sagaz comerciante Hermann Kafka atribuía a maquinação de um “golpe do baú” para casar-se com Franz. Naquele ano o escritor estava de licença de saúde de seu trabalho de advogado, frequentando pousadas e *spas* para tratar sua tuberculose, onde acabara conhecendo a risonha e fatal Julie Wohryzek, de família bastante humilde, seu pai um sapateiro falante do iídiche, uma característica ruim aos olhos dos assimilados Kafkas.

Outro dado de fundamental importância para a criação de *O Castelo* foi sem dúvida a carga emocional intensa que Kafka experimentou, entre 1919 e 1922, em seu relacionamento doce-amargo com a tradutora de suas narrativas para o tcheco, a culta e libertária Milena Jesenská⁴¹, então casada. No período da redação do romance, o escritor poderia estar também vivendo uma exacerbação de seu desejo, razão pela qual *O Castelo* torna-se uma investigação sobre os dominadores e dominados no amor sexual. Isso se dá uma vez que os oficiais do castelo vêm à aldeia para satisfazerem seus apetites com as mulheres dali, e estas, por sua vez, exercem um poder sobre eles, especialmente através de seus olhares. A relação entre coação moral e liberdade do desejo é posta em discussão por Kafka em seu romance.

Como se disse, Kafka engajou-se profundamente na redação de *O Castelo* a fim de evitar um novo colapso nervoso ou aquilo que ele denominava de “períodos de insanidade”. Essa agenda viria a se cumprir, pois tão logo começou a escrever as primeiras linhas do romance, Kafka sentiu suas forças retornarem, tornando-se muito seguro em seu propósito artístico. Kafka estava uma vez mais em seu elemento. A escrita lhe dava o conforto psicológico necessário e até mesmo certo contentamento após um período de descoberta da doença, o segundo rompimento de seu noivado com Felice Bauer, o agravamento da saúde após a pneumonia adquirida pela gripe espanhola, o noivado meteórico com Julie Wohryzek, o sério caso amoroso com não-judia Milena Jesenská. Some-se a isso sua adaptação à nova

40 Cf. SHEPPARD, 1973, p. 220.

41 Admirável por sua capacidade intelectual, postura libertária, posições políticas e coragem, Milena Jesenská nasceu em 1896 e morreu durante uma cirurgia de rim no campo de concentração de Ravensbrück em 1944, (onde também esteve presa Olga Benário). Milena não era judia, mas foi presa e deportada pelos nazistas em virtude de seu intenso ativismo, tendo colaborando na fuga dos judeus tchecos.

administração tcheca do Instituto de Acidentes de Trabalho, as recaídas de saúde (acrescidas de insônia, cólicas, febres, dispnéias e dores de cabeça crônicas) e as necessárias temporadas em albergues de repouso – tudo isso embalado com as convulsões sócio-políticas que os tchecos viviam diante da ruína do império Austro-húngaro após a Grande Guerra de 1914-18.

Enfim, *O Castelo* tornara-se uma saída para a sua sobrevivência. Uma história que, tal qual *O Processo*, era uma mistura de poder e sexualidade, a mesma interação de luz e treva, com controle compulsivo, olhares onipresentes a romper qualquer tipo de intimidade, um clima que evoca, para os leitores contemporâneos, o clima dos campos de concentração nazistas. A conexão de *O Castelo* com suas outras narrativas seria ironicamente assinalada pelo escritor ao escolher “K.” para nome do protagonista de seu terceiro romance. Porém, mesmo tendo sido escrito alentadamente, quase num transe, a redação de *O Castelo* seria abruptamente interrompida. É Kafka quem dá conta do fato a Max Brod em carta de 10 de setembro de 1922. Kafka informava que havia parado com a redação da “história do castelo”, talvez para sempre, pois era totalmente incapaz de retomar sua escrita depois do “colapso” que começou uma semana antes de regressar a contragosto à casa dos pais e ao emprego em Praga. Kafka tinha agora três romances inacabados e mais dois anos de vida.

1.3 – Aspectos formais.

Reconhecido por suas narrativas curtas e pelas novelas, com *O Castelo*⁴² Franz Kafka praticaria pela terceira vez em sua carreira a forma romance. Nessa sua última obra de fôlego, o escritor compôs um romance eminentemente moderno. Como lembra Anatol Rosenfeld, Kafka foi um dos primeiros a “desfabular” o romance tradicional realista-psicológico, pois atacou a linearidade da narrativa e o desenvolvimento causal do personagem em face do desafio de narrar sobre a impessoalidade das relações sufocantes com a administração.⁴³ Uma nota expressiva dessa despersonalização romanesca e mesmo do caráter anônimo imprimido ao “herói” seria o próprio desaparecimento do nome do protagonista de *O Castelo*, denominado simplesmente com um letra “K”, quase como uma incógnita de uma equação matemática. Não haveria, pois, em *O Castelo* o desenvolvimento de uma intriga aristotelicamente linear, mas uma repetição constante das mesmas situações com algumas

42 Importante notar que no título do romance *Das Schloß* Kafka joga com os sentidos e analogias das imagens. *Schloß* tanto significa “castelo” quanto “chave” ou “fechadura”. O mesmo se dá com *Die Verwandlung* que significa “A metamorfose” e tem semelhança fônica como “Verwandtschaft”, isto é, “parentes” ou “parentesco”. O mesmo ocorre com o título *Prozeß*, que quer dizer “processo” e “evolução”; e ainda com o título da novela inacabada *Der Bau*, que significa simultaneamente “a construção” e “a toca”.

43 Cf. ROSENFELD, *Kafka e o romance moderno*, 1994, p. 41.

variações. Assim é que K. encena tentativas reiteradas de ser aceito pelo povo da aldeia, de ser aceito pelo castelo, de “por em ordem os seus assuntos com a autoridade” e, ao mesmo tempo, tornar-se independente dele. Assim como *O Processo*, o romance *O Castelo* adota uma estrutura circular, uma vez que gira ao redor dos mesmos temas que funcionam como atratores, mas sem que haja uma efetiva progressão e desenrolar do enredo da maneira tradicional. O que se evidencia é a construção episódica, cuja característica em Kafka é a possibilidade de inverter ou alterar a ordem desses mesmos episódios – o que, aliás, é sempre alvo de disputas por parte dos especialistas, pois tanto *O Processo* como *O Castelo* são obras inacabadas e que não foram revisadas por Kafka. Interessante lembrar aqui Theodor Adorno (1998, p. 248), que afirma que Kafka introduz em *O Castelo* algo semelhante aos antigos *tableaux* [quadros] de circo, as famosas entradas cômicas, que tanto chamavam a sua atenção e a dos literatos de vanguarda germânica do início do século 20. Tal informação pode ser comprovada pela predileção do escritor pelo tom melodramático do teatro iídiche e pela série de narrativas que tem o circo como tema.⁴⁴ Nessa seqüência os quadros que se repetem e a fala, o monólogo e os diálogos cerrados resumem-se a toda a ação realizada pelas personagens e justificam a necessidade dos encontros de K. com elas.

Com efeito, cada um dos capítulos de *O Castelo* repete a espera, a ansiedade, a interdição, a inculpação, a frustração e as incertezas de tudo o que se refere quer à aldeia ou ao castelo, aos oficiais e às mulheres que figuram na história. Se o “herói” K. é alguém anônimo, que tem necessidade de pertencer a uma comunidade e a um lugar, ele se torna como que o arquétipo do ser humano que busca desesperadamente um sentido num mundo adverso e inacessível representado por uma administração inescrutável, burocrática, caótica, agressiva até os limites da perversidade. Daí, segundo Rosenfeld, K. ser um anti-herói sem diferenciação psicológica, impessoal, já que uma determinação psicológica realista particularizaria o personagem e ele não poderia representar “qualquer homem”. Num certo sentido K. seria como o “Everyman” da famosa *Morality Play* do século 15, pois ele pode representar a humanidade inteira imersa no pesadelo de poder de seres para quem a opressão desumanizadora é uma banalidade. Ou mesmo poderíamos pensar como Northrop Frye, para quem K. representa os tipos contemporâneos da ironia trágica, como o judeu, o artista, o homem comum, uma espécie de palhaço triste e, sobretudo, a figura do *pharmakós* ou bode expiatório.⁴⁵ Fato é que uma narrativa tradicional bem sequenciada e organizada é capaz de

44 Narrativas como *Na Galeria*, *Primeira Dor* e *Um Artista da Fome* tematizam o circo. Nos *Diários* de Kafka encontra-se referência aos “bobo da corte”, os bufões que faziam parte da corte dos castelos medievais e tinham licença para zombar dos soberanos. (Cf. KAFKA, *Diaries - 1919-1923*, 1976, p. 374.).

45 “O *pharmakós* não é inocente nem culpado. É inocente neste sentido: o que lhe acontece é muito maior do que algo que ele tenha feito poderia provocar, como o montanhês cujo grito faz cair uma avalanche. É

produzir a ilusão de uma ordem temporal e causal, criando a imagem de um mundo natural, fidedigno e “real”. Kafka, ao contrário, descreve um mundo em que não existe ordem, ou uma ordem que conseguimos penetrar por nossa própria inteligência, o que faz com que o mundo que o escritor descreve seja absurdo, por isso é que Kafka evita lançar mão em *O Castelo* de uma concatenação lógico-causal de acontecimentos, já que o que ele retrata é esse mundo absurdo. Por isso, o caráter de modernidade de escrita de Kafka está justamente na interação dialética da forma e do conteúdo, em sua original desfabulação do romance coincidindo com o tema, com a representação, com a mimesis de uma realidade dilacerante a qual poderíamos denominar com uma palavra do léxico de Arthur Schopenhauer: *grundlos* ou “sem fundamento”.

Certamente, uma das mais importantes contribuições de Kafka para o romance moderno seria a sua capacidade em estruturar seus romances de forma a fazer o leitor viver e experimentar a estranheza do mundo.⁴⁶ Tal efeito seria produzido pela abolição do narrador onisciente, algo que Kafka fez com tal maestria que é a partir dele que se pode discutir tal efeito existencial como um dos mais importantes da estética literária do século 20.⁴⁷

De fato, na ficção, a relação entre autor e leitor se estabelece como uma realidade fora e acima dos pontos de vista das personagens, formando uma instância do “verdadeiro”. Essa divisão é mantida tanto pelo contador de histórias tradicional como pelos romancistas por meio de certos dispositivos. Isto é, ou eles mudam o ponto de vista de um personagem para outro e permitem ao leitor desfrutar de uma onisciência relativa – uma vez que ele pode olhar para todas as mentes da história, algo que nenhum dos personagens pode; ou eles mantem sua própria perspectiva afastada, olham seus personagens e comentam sobre os seus pensamentos e ações. Ora, essas convenções na ficção de Kafka foram deixadas de lado. Suas histórias possuem apenas um único ponto de vista: o do protagonista. Mesmo em suas narrativas em terceira pessoa – e suas obras principais são todas em terceira pessoa – objetos, cenas e personagens são vistas por nós apenas através dos olhos do personagem principal, como K. em *O Castelo*.

É mesmo possível sentirmos o frio de um rigoroso inverno no transcurso da ação de *O Castelo*. O clima de inverno e a neve intensa causam a nebulosidade que impede que K. aviste o castelo logo que chega, como se tivesse chegado ao vazio. É a neve que percebemos impor

culpado no sentido de que é membro de uma sociedade culpada, ou vive num mundo onde tais injustiças são parte inevitável da existência. (...) O *pharmakós*, em suma, está na situação de Jó. Jó pode defender-se contra a acusação de ter feito algo que torne sua catástrofe moralmente inteligível; mas o êxito de sua defesa torna-a moralmente ininteligível.” (FRYE, *Anatomia da Crítica*, 1973, p. 47-48.).

46 Cf. ROSENFELD, 1994, p. 51.

47 Cf. Rosenfeld, 1994, p. 51.

dificuldades à visão, ao caminhar e ao próprio convívio de K., já que os aldeões se fecham em suas casas, o que nos dá a ver uma aldeia praticamente desabitada. Há uma evidente dualidade entre os espaços polarizadores da trama: a aldeia e o castelo. Contudo, a maior parte da ação se passa mesmo na aldeia e o que ocorre no castelo é sempre relatado indiretamente, o que faz com que as atividades de sua administração, a atuação dos oficiais e a própria vida do castelo sejam apenas supostos e sem comprovação efetiva. As informações sobre as suas repartições são descritas a K. por Olga, mas em segunda mão, pois ela conta o que ouviu da boca de seu irmão, o mensageiro Barnabás, que consegue adentrar a essas repartições, mas não é capaz de entender o que realmente se passa ali. Importante notar que os caminhos da aldeia que conduzem ao castelo parecem tangenciar e se desviar do castelo, o que faz com que K. não consiga chegar ao castelo em sua primeira tentativa de abordá-lo. Os espaços mais frequentados por K., são o Albergue da Ponte e a Hospedaria dos Senhores, um par de lugares que espelham a relação aldeia-castelo e que nos fazem vivenciar a angústia e a claustrofobia impostas por uma autoridade indefinível, indevassável e moralmente violentadora.

Mas é necessário mergulhar um pouco mais na singularidade da forma narrativa de *O Castelo*. De maneira resumida, suas características são: 1 – A ausência de comentários explícitos do narrador sobre os eventos do romance; 2 – Tudo o que acontece no romance é acessível ao leitor somente após ser filtrado pela mente do protagonista K. É preciso lembrar que Kafka originalmente iniciou a escrita de *O Castelo* empregando a primeira pessoa e somente depois substituiu o “Eu” por “K.” – Daí a suposição de que *O Castelo* fosse, ainda que de maneira indireta e cifrada, um projeto autobiográfico desde o princípio. Ao valer-se da forma narrativa em terceira pessoa, Kafka descartou a onisciência do narrador e sua possibilidade de intervir na narrativa. Além disso, tal mudança compeliu-o a narrar apenas as experiências pelas quais o personagem K. passa. De fato, nada acontece sem K., nada acontece que não seja relacionado a ele e nada acontece na sua ausência. Tudo acontece ao acontecer para e por ele. Tudo é descrito sob a perspectiva distorcida como K. experimenta o mundo da aldeia e do castelo. O narrador não fica ao lado de K. interpretando ou refletindo. Ele até mesmo supõe que K. adentrou o castelo na noite em que Barnabás o leva de braço dado a caminhar velozmente pela neve: “Ou será que o impossível tinha acontecido e eles já estavam no castelo ou diante de seus portões?” (KAFKA, 2000, p. 51.)⁴⁸

Esse entendimento sobre o narrador de *O Castelo* trouxe também à questão de que se o

48 “Oder sollte das Unglaubliche geschehen sein und sie waren schon im Schloß oder vor seinen Toren?” (KAFKA, *Das Schloß*, 2002, p. 50.

narrador não realiza comentários explícitos, ele poderia estar totalmente ausente do mundo ficcional. Alguns estudiosos entenderam que tal “ausência de narrador” permitiria então deduzir que a consciência do autor pudesse ser idêntica à do personagem K., ou que o autor deliberadamente tivesse excluído sua consciência da narrativa. Esse entendimento levou à interpretação de que a relação entre o narrador e o mundo ficcional de *O Castelo* seria semelhante a de um “Deus oculto” [*Deus absconditus*] – na expressão de Blaise Pascal, um mundo que Deus criou, mas do qual se retirou; um velamento de Deus como condição para a fé. Essa visão foi reforçada porque Kafka várias vezes falou a respeito do efeito de ele próprio não estar presente em seus romances; e também porque sua personalidade foi marcada pelo sentimento agudo da relatividade de seus próprios pontos de vista. Tanto é assim que Kafka investia-se dialeticamente em outras perspectivas para enfrentar questões pessoais e artísticas. Aliás, a racionalização por meio de tomadas de ponto de vista simultâneos à exaustão, que levam o leitor à confusão, a despeito da plausibilidade dos argumentos expostos pelas personagens, tornar-se-ia uma das marcas do chamado “estilo kafkiano”.

Analisando detidamente, verifica-se ainda que a ideia de que o personagem K. absorve a consciência do narrador é de certa maneira dúbia, porque a relação do leitor com o personagem não é constante e, sim, variável. O leitor se identifica com a perspectiva de K. quando ele fala em discurso direto, muito mais do que quando o narrador reporta o que K. disse ou fez. Essas falas reportadas estão indicadas pelas expressões como “disse” ou “pensou”, que exolictam para o leitor que ele está escutando as respostas de K. à determinada situação através do agenciamento da terceira-pessoa. O leitor fica, portanto, prevenido de assumir acriticamente que tais respostas sejam precisas e autorizadas. Assim, mesmo quando o leitor ouve K. falar em discurso direto, não é possível afirmar que ele acredite totalmente no ponto de vista de K., como se o personagem tivesse assumido a função tradicional do narrador, agindo como centro integrador do romance. Quando o leitor ouve K. falar diretamente, seu conhecimento de que o ponto de vista de K. não é necessariamente o único possível, convida-o a avaliar os julgamentos e opiniões de K. contra outras possibilidades de interpretação inerentes à situação em que ele se encontra. De certa forma, também passamos a suspeitar de K.

O Castelo pode soar como um romance em primeira pessoa, mas sua estrutura é predominantemente de terceira. Sua forma original em primeira pessoa foi tanto um acidente gramatical quanto uma necessidade estrutural de Kafka ao menos na concepção do romance. Mesmo que o narrador em terceira-pessoa tenha renunciado à possibilidade de falar diretamente, a sua mera presença serve como espécie de “fundo oculto” para toda a narrativa,

sugerindo indiretamente ao leitor que a autoridade que K. assume pode ser espúria, e que K. esteja simplesmente espiando o mundo pelo “buraco da fechadura”.

Essa presença do narrador em *O Castelo* pode ser aferida, por exemplo, em três momentos: no parágrafo de abertura do primeiro capítulo do romance⁴⁹, quando K. chega à noite na aldeia e não vê o castelo por causa da nebulosidade do inverno. Não tendo acesso a nenhuma experiência visual do castelo, é necessário que o narrador o faça. Uma segunda interferência do narrador ocorre no quarto capítulo⁵⁰, quando após terem tido uma noite de amor, K. parece dormir ao lado de Frieda, as empregadas comentam sobre ele. K. provavelmente não pode ouvir o que elas dizem. Aqui novamente o narrador permite que o leitor escute algo que K. não sabe. Uma terceira quebra da perspectiva narrativa acontece no encontro de K. com Bürgel (secretário de um oficial do castelo) no vigésimo-terceiro capítulo do romance⁵¹. K. tem um acesso de sono e é impossível a ele escutar boa parte do que Bürgel lhe disse em sua longa fala, o que faz com que K. perca a chance de aceitar a ajuda que Bürgel lhe oferece. Aqui novamente o narrador dá conta ao leitor dos acontecimentos que não atingem diretamente a consciência do protagonista.

Assim, mesmo não interferindo com comentários, interpretações e reflexões na maior parte do romance, o narrador não pode ser tomado como um sucedâneo do *Deus absconditus* que os adeptos da corrente de interpretação teológica de *O Castelo* costumam defender. Pode-se dizer, por outro lado, que o narrador de *O Castelo* é como que um prisioneiro do mundo que ele próprio criou. Ele existe naquele mundo como uma substância unificadora, uma presença modeladora que fornece ao leitor um sentido subliminar de que K., ao contrário do que parece, esteja sob julgamento perpétuo – e isso o leitor experiencia de maneira dilacerante, como marca e ferida da modernidade.

Evidentemente um romance escrito sob o signo da *Indeterminação* não visaria produzir uma síntese dialética, uma resposta ou respostas como o romance tradicional. Mas se por um lado em *O Castelo* Kafka não lança perguntas, afinal o que pretende efetivamente K. ao querer chegar nas últimas instâncias do Castelo? Quer ele as coisas mais básicas da vida dos seres humanos: um trabalho, uma esposa, o pertencimento a uma comunidade? Ou simplesmente quer dilacerar-se numa luta infinda contra o poder invisível de uma instância superior que o atrai e ao mesmo tempo ele rejeita? São respostas que Kafka jamais dá ao leitor. Essas questões permanecem abertas à discussão.

49 Cf. KAFKA, 2010, p. 7.

50 Cf. Idem, p. 56-69.

51 Cf. Idem, p. 288-304.

1.4 – Aspectos interpretativos.

A primeira abordagem interpretativa de *O Castelo* é atribuída a Max Brod, com toda a autoridade de salvaguarda da obra de Franz Kafka. Brod fez publicar *O Castelo* pela primeira vez em 1926 e, nas décadas seguintes, defendeu uma leitura a um só tempo biográfica e teológica do romance. De acordo com Brod, no período de 1919 a 1922, Kafka estava começando a se preocupar firmemente com a “questão judaica”, e se encontrava dividido pelo fato de estar apaixonado por Milena, uma cristã tcheca casada com um homem de comportamento dissoluto chamado Ernest Pollak, também judeu e seu conhecido. Da parte de Milena, sua união com Pollak a levaria a conflitos violentos com seu pai, o ardoroso nacionalista tcheco, Jan Jesenský, figura política de proa, a quem ela desafiou com escândalos de todos os matizes até ser internada à força num manicômio. Para Brod, Kafka estava metido numa situação completamente nova e incomum em sua vida. Estava vivendo um desafio íntimo, tendo de tomar decisões vitais e meditando longamente sobre o problema judaico. Isso teria conduzido Kafka a *insights* profundos. Brod admite que o caso amoroso de Kafka com Milena Jesenská estaria definitivamente no cerne de *O Castelo*, conclusão a que ele chegaria após a leitura de *Conversas com Kafka* de Gustav Janouch e da coletânea *Cartas a Milena*. Para Brod, a história do estrangeiro sem lar que luta baldadamente para fincar raízes em um lugar de sua escolha e conseguir o básico para manter-se, tinha muito que ver com a condição judaica e a do próprio amigo.

Nesse sentido, haveria tanto uma “alegoria religiosa universal implícita em *O Castelo*”, quanto um “fator biográfico” que não deveriam ser subestimados.⁵² Brod encontra no romance indicações sobre o relacionamento com Milena espelhado com “ceticismo e amargura”, e que os eventos reais talvez pudessem ter sido traduzidos para a narrativa de maneira deslocada, tendo um efeito terapêutico para resgatar Kafka de sua crise. Assim, Milena seria transformada caricaturalmente na figura da personagem Frieda, amante do misterioso Klammer, “o qual devemos encarar como uma exagerada e demonizada imagem do marido de Milena que, apesar de seu comportamento sexualmente promíscuo, ela não conseguia romper emocionalmente.” (BROD, 1995, p. 220.). No romance, inclusive, o personagem K. torna-se noivo de Frieda e passa a viver com ela. Diante do fato de que Frieda acaba por abandonar K., Brod interpreta a situação alegando que isso deixa evidente que K. seria mais “fervoroso” do que Frieda em sua determinação em atingir a “salvação integral”. Mais além, Brod enxergaria na luta entre K. e o castelo, uma alegoria da busca do homem

⁵² Cf. BROD, *Franz Kafka*, 1995, p.219.

pela divindade incognoscível. Essa tese seria abraçada por outros críticos que encaravam as autoridades do castelo como seres “sobrenaturais”, por serem detentoras de uma onisciência que as permitia antecipar cada movimento de K., e conduzi-lo providencialmente a determinadas situações. Segundo essa interpretação, o castelo apareceria não como algo morto e afastado, mas como um poder inescrutável que a tudo penetra, até mesmo o quarto de dormir de K. Os oficiais do castelo, do mesmo modo, seriam imprevisíveis, inacessíveis e praticamente invisíveis aos olhos dos simples mortais, já que raramente permitiam serem vistos. Ninguém na aldeia sabe, por exemplo, como Klamm se parece exatamente, uma vez que ele é capaz de mudar sua aparência conforme sua vontade. Klamm também, como outros oficiais antigos, cercou-se de mitos contraditórios e uma horda de seres angelicais. Desse modo, à primeira vista, a burocracia do castelo poderia se identificar com a divindade.

Importante salientar, de passagem, a significativa ligação que Max Brod estabelece entre *O Castelo* e a narrativa igualmente inconclusa, *A Construção* ou *A Toca* [Der Bau]⁵³, esta última considerada como o “testamento literário do autor”, segundo reporta o tradutor Modesto Carone.⁵⁴ Segundo Brod, os romances *O Processo* e *O Castelo* apresentam seus heróis agindo “por fora” do tribunal ou do castelo; enquanto que na inquietante fábula *A Construção* o animal que cava fala “de dentro” de sua toca, que tanto o protege quanto o enclausura mortalmente.⁵⁵

Erich Heller, outro grande especialista na obra de Kafka e co-editor das cartas do escritor para a sua noiva Felice Bauer, foi um veemente crítico da visão teológica da obra. Para ele é difícil compreender como *O Castelo* possa ter sido interpretado como uma “alegoria religiosa com um peregrino do tipo do de Bunyan como herói.”⁵⁶ Heller rechaça a ideia de que o castelo represente um “guia divino” ou “próprio céu”, argumentando que é inconcebível a ideia dos intérpretes de que o castelo pudesse ser a residência da “lei e da graça

53 Como dissemos, o termo alemão “Bau” significa simultaneamente “construção” e “toca”.

54 Cf. CARONE in KAFKA, *Um Artista da Fome/A Construção*, 1994, 5ª edição, p. 108.

55 Diz Max Brod que os três romances inacabados *O Desaparecido* [Der Verschollene], *O Processo*, *O Castelo*, seriam denominados de “trilogia da solidão”, a qual *A Construção* estaria efetivamente ligada: “A ideia se relaciona àquela dos três grandes romances os quais constituem uma trilogia da solidão. A novela [*A Construção*] evoca ademais a arte magistral com que desenvolveu as histórias de animais, remetendo-a à série: *Metamorfose*, *Chacais e Árabes*; *Relatório a uma Academia* e *Josefina, a Cantora*. A solidão tem por última consequência um sistema de proteção que Kafka expõe aqui com o poder inquietante da experiência pessoal e de um realismo total no seio do fantástico; empregando seu estilo o mais estritamente singular. O medo de viver de um indefeso, a nostalgia de um descanso perfeito (...); porém, note a passagem comovente na qual o autor, que normalmente evita toda explicação abstrata, que não parece viver senão dentro das imagens e dos fatos mais concretos, levanta ligeiramente o véu do símbolo e indica que a “Toca” significa mais para ele que a segurança, que ele simboliza como a pátria, uma disposição moral, uma base de existência conquistada ao preço de um trabalho honesto (...) Tudo aquilo que o “topógrafo” de *O Castelo* busca precisamente em vão.” (BROD in KAFKA, 2007, p. 322-323 – tradução nossa a partir de J.A. Vialatte Carrive.)

56 HELLER, *Kafka*, 1976, p.113.

divinas”. Numa leitura superficial do livro é possível verificar que as atitudes dos oficiais e dos servos do castelo são indiferentes a idéia de Bem, sendo até mesmo flagrantemente perversos. Nas suas ações, atividades e em suas leis e decretos não há o menor vestígio de amor, misericórdia, caridade ou nobreza de sentimentos de maneira discernível. Em seu gélido distanciamento os oficiais e servos do castelo – diferentemente das figuras da ascese espiritual ou da transcendência – não inspiram nenhuma reverência, mas sim, medo e repulsa.⁵⁷

Essa desmistificação do castelo e de suas autoridades foi uma correção salutar às interpretações simplistas sobre uma “alegoria de Deus” no romance. A crescente influência das leituras marxistas de *O Castelo* nos anos cinqüenta, por exemplo, contribuíram também para que se afastasse da explicação metafísica da obra e, na década seguinte, surgissem análises imanentes do romance. No começo dos anos sessenta realmente apareceram estudos que tenderam a ver no castelo um absoluto humanamente criado, semelhante a um deus, mas não divino. Ele seria entendido como um edifício socialmente organizado que adquiriu uma autoridade inquestionável dentro no mundo da aldeia e das mentes de seus habitantes, uma autoridade toda-poderosa, mas de origem humana.

Consoante tal visão, as autoridades do castelo como Klamm, Momus, Erlanger, Bürgel, Sordini, Sortini, Galater pareceriam pertencer mesmo a uma antiga hierarquia que, estranhamente, permanece exercendo controle sobre a vida dos habitantes, mesmo que no fundo ela seja vazia de conteúdo. Poder-se-ia, ademais, imaginar o castelo como um estado cuja burocracia e hierarquia sejam resquícios do sistema feudal, com sua carga de autoridade e tradição baseadas num irracionalismo que endeusa o poder e impõe o respeito aos costumes. Mas a moral, a transcendência e a dimensão religiosa estão invertidas ou ausentes tanto do castelo quanto do vilarejo. O sistema de valores da instância de poder seriam igualmente vazios, configurando-se como um funcionamento em falso de processos administrativos e penais que não tem sentido algum, nem fundamento.

Se a desmistificação das autoridades do castelo representou um avanço em relação à interpretação de *O Castelo* como “alegoria de Deus”, parece, paradoxalmente, que nem a interpretação transcendental, nem o extremo reducionismo sociológico fizeram justiça aos fatos como eles se apresentam no romance. Quando o lemos, é inegável que uma aura transcendente parece assombrar aquele castelo. Porém, ao mesmo tempo, percebemos que os oficiais e senhores são “demasiado humanos”. Assim, uma sombra de estranheza paira sobre o mundo que eles governam, um mundo que recorda a insuportável burocracia do império Austro-húngaro que o advogado Franz Kafka conhecia até o fastio. Seria prudente reconhecer,

⁵⁷ Cf. HELLER apud SHEPPARD, 1973, p. 201.

portanto, *O Castelo* como uma obra tipicamente moderna em que as ambiguidades e inderterminações proliferam. Ademais, trata-se de um romance no qual personagens e situações parecem regidos pelos conceitos de *deslocamento* e *condensação* tal como Sigmund Freud os concebeu em *A Interpretação dos Sonhos*, publicado em 1900. Numa visada psicanalítica, pessoas e situações íntimas seriam justapostas e baralhadas. O castelo poderia ser encarado como uma versão amplificada da figura repressiva do pai (Hermann Kafka), e o personagem K. um sujeito movido por um ímpeto paranóico contra as autoridades do castelo, acusando Klammm de expulsar o amor do vilarejo. Aqui poder-se-ia pensar igualmente em outro texto importante de Freud, o *Caso Schreber (notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia)*, publicado em 1911.

Uma outra importante contribuição para a leitura de *O Castelo* foi realizada por Albert Camus em seu livro *O Mito de Sísifo* (1942). Em seu ensaio específico sobre Kafka, Camus afirma que *O Castelo* é uma obra “universal porque de inspiração religiosa.” O filósofo elabora uma interpretação de *O Castelo* sugerindo que talvez esse romance seja “a aventura individual de uma alma em busca de sua graça.”⁵⁸ Para Camus há em Kafka algo assim como dois mundos: a vida cotidiana e a inquietação sobrenatural. Cada capítulo do romance é um fracasso e o topógrafo K. padece de um vazio e de uma dor que não pode ser nomeada. Nesse sentido a saga de K. ilustraria a condição humana em sua absurdidade fundamental e em sua grandeza – sendo que Kafka expressaria a tragédia pelo cotidiano e o absurdo pela lógica. Com uma retórica extremamente rigorosa, Kafka demonstra, de dedução em dedução, que tudo conduz à infelicidade do herói. Assim, em *O Castelo* os detalhes da vida cotidiana voltam sempre à tona, mas nada se conclui e tudo recomeça, porque a aventura essencial de K. seria a de uma alma em busca da sua graça, uma existência à procura do eterno. Para Camus o pensamento de Kafka encontraria o de Kirkegaard, pois “a última tentativa do agrimensur é a de encontrar Deus através do que o nega, de reconhecê-lo não segundo as categorias de bondade e de beleza, mas atrás dos rostos vazios e hediondos de sua indiferença, sua injustiça e seu ódio.” (CAMUS, 1989, p. 157.). O protagonista de *O Castelo* – esse estrangeiro – seria alguém rico em sua esperança insensata no deserto de sua graça divina, já que quanto mais trágica é a sua condição de viver os fracassos cotidianos, mais rigorosa se torna a sua esperança. Camus aponta para um parentesco entre Kafka, Kierkegaard e Chestov, bem como a dos romancistas e filósofos existenciais, todos voltados para o absurdo e seu consequente “grito de esperança”.⁵⁹ Sem dúvida a visão de Camus é pertinente com o contexto em que o

58 Cf. CAMUS, 1989, p. 151.

59 Cf. CAMUS, 1989, P. 158-159.

fiósofo escrevia e naquilo que considera como absurdo, isto é, o esforço humano que resulta inútil, representado pela imagem de Sísifo, apontando para o fato de que a tradição racionalista se esgarçou e que o ser humano é um indivíduo solitário, sem moral, sem verdade e mergulhado na angústia diante do nada para o qual marcha inevitavelmente. Sem valores e sem nenhum sentido, ao homem não resta qualquer escapatória. Creio que a leitura de Camus sobre *O Castelo*, por mais rica que seja, não dá a devida atenção ao conteúdo de gozo e de perversidade que a narrativa kafkiana apresenta. A dimensão da sexualidade é um elemento latente no romance e que contribui em boa parte para a atmosfera de estranheza e repulsividade nas relações dos oficiais, servos e do próprio K. com as mulheres da aldeia. Pensemos na perversidade dos oficiais da SS nazista ou nos algozes dos campos de concentração, por exemplo. A meu ver há, por assim dizer, um gozo ativo e perverso que se contraprõe a essa passividade da angústia do indivíduo “sem moral” de que fala Camus.

Reiner Stach, o destacado biógrafo de Kafka, por sua vez se questiona sobre o poder, sobre o que significa a hierarquia do castelo. Para ele os oficiais são temidos como poderosos, porém eles jamais agem. Eles meditam sobre o que acontece, mas não tomam parte na governança prática da vida, no máximo eles arquivam as coisas. Se são atacados ou seus pedidos são ignorados, eles recuam. Eles permitem que estranhos avancem sobre suas mulheres, e não reagem agressivamente quando são repudiados rispidamente como no caso de Amália. Que estranha forma de poder seria essa então? Onde poderia ser encontrado algo similar neste mundo? Para Stach (que salienta que Kafka sempre foi avesso a interpretações de seus escritos), talvez nem o próprio escritor pudesse responder a essas questões ponto por ponto ou mediante definições. Quem sabe com isso Kafka estivesse sinalizando que qualquer tentativa de resposta poderia dissipar o mistério da metáfora e inviabilizar os símbolos que integram a obra.

O Castelo poderia ser abordado, portanto, pelo viés do mito. Afinal, o mundo de Kafka era também mítico, com suas referências do Antigo Testamento, das lendas judaicas e dos mitos gregos que forneciam ao escritor modelos para as suas paródias, para as suas narrativas enigmáticas e refratárias às interpretações.⁶⁰ *O Castelo* estaria colocado num ápice dessa paisagem mítica. Stach defende que os textos míticos do escritor obedeceriam à lógica do inconsciente como nos sonhos, o que faz com que a linguagem de Kafka nos capture sem que saibamos. Por isso, “sucumbimos a eles antes mesmo de começar a compreendê-los, e eles nos instigam a buscar o significado.”⁶¹ Sobre o “método mítico” de Kafka, explica o biógrafo:

60 Os exemplos são as narrativas: *O Silêncio das Sereias* (1917), *Prometeu* (1918) e *Poseidon* (1920).

61 Cf. STACH, 2013, II, p. 442.

O mundo de *O Castelo* é arcano e hermeticamente fechado. Só depois de o manuscrito do romance com todas as suas variantes textuais ter se tornado acessível ao público é que viemos a saber que Kafka estava cada vez mais indeciso sobre o desenvolvimento da trama, mas que compreendia as leis arcaicas que regiam esse submundo desde a primeira linha. Há, naturalmente, mais portas ocultas. Notas do diário de Kafka, e as cartas que foram escritas antes e durante seu trabalho em *O Castelo* funcionam muitas vezes como comentários. Eles mostram que Kafka estava trabalhando com blocos de construção do mito fora do romance, também. (STACH, 2013, II, p. 443. – Tradução nossa).⁶²

Dentre esses mitos encontramos um bastante importante: o mito feminino. Em *O Castelo* as personagens femininas são representantes do poder e do conhecimento que não são adquiridos pelo *status* social, mas sim, conferidos a cada pessoa feminina. Ou seja, elas são protótipos do mito feminino. Sobretudo, essas mulheres nunca agem como incorporações das fantasias masculinas de medo e redenção, mas como criaturas de carne e osso. Este é um dos grandes mistérios da obra-prima de Kafka e “um feito absolutamente único na arte do romance”, qual seja, o fato de Kafka ter sido capaz de “fundir os mitos sociais e pessoais do feminino e, ao mesmo tempo, manter a individualidade e a credibilidade das suas personagens num mundo completamente ficcional.” (STACH, 2013, II, p. 442. – Tradução nossa).⁶³

Na esteira da avaliação de Brod e Stach sobre as características autobiográficas em que são retratadas as “pessoas vivas” em *O Castelo*, tenho para mim que se trata de uma abordagem que se mostrou infensa à críticas e amplamente acatada pelos mais diferentes intérpretes do romance. Max Brod, por exemplo, é repreendido pela insistência na analogia teológica, mas não se lhe contesta jamais o viés biográfico que verificou existir nas páginas de *O Castelo* – até porque Brod tinha sobre si a autoridade de quem fora amigo íntimo de Kafka.

Realmente, as ligações entre *O Castelo* e a vida de Kafka são muitos. Como vimos, a personagem Frieda⁶⁴, a atendente de balcão da Hospedaria dos Senhores, que se torna noiva de K., possui vários traços emprestados de Milena Jesenská. Klamm ocuparia o lugar de Ernst Pollak, o devasso marido de Milena. Kafka faria também com que Klamm se tornasse o obstáculo ao casamento de Frieda e K.; ou mesmo poderia representar Hermann Kafka em sua interdição ao casamento do escritor com Julie Wohryzek. A personagem Gardena, que

62 “The world of *The Castle* is arcane and sealed up tight. It is only since the manuscript of the novel with all its textual variants has been accessible to the public that we know that Kafka was increasingly undecided about the further development of the plot, but that he understood the archaic laws governing this underworld right from the first line. There are of course even more hidden doors. Kafka's diary notes, and letters that were written before and during his work on *The Castle*, often function as commentaries. They show what Kafka was working with building blocks of the myth outside the novel, as well.” (Op. Cit.).

63 “Kafka was able to fuse societal and personal myths of the feminine and at the same time to maintain the individuality and credibility of his characters in an utterly fictional world.” (Op. Cit.).

64 Esse nome remete à palavra alemã *fried* ou “paz”.

trabalha no Albergue da Ponte, seria uma figura maternal à semelhança de Julie Löwy, a mãe do escritor. Gardena é a cúmplice de Klamm, a quem ela idolatra e protege contra as ações de K. Por sua vez, a Hospedaria dos Senhores ou *Herrenhof* é o mesmo nome do café que Ernest Pollak (marido de Milena) frequentava em Viena juntamente com seus amigos escritores. Comentaristas como Klaus Wagenbach apontam também o vilarejo de *O Castelo* como uma representação de Osek, o berço natal dos avós paternos de Kafka, constituindo-se assim uma referência à relação pai e filho, uma obsessão na obra do escritor. A personagem lúcida, insubmissa e inflexível de Amália poderia ter os traços de Milena (especialmente em sua luta contra seu pai Jan), e mesmo os da irmã predileta, Ottla (a quem o próprio pai do escritor temia). Tanto Ottla quanto Milena acabariam por perder contato com seus respectivos pais, tal qual Amália perde o contato com o castelo. Por outro lado, a personagem Frieda pode remeter ainda a Felice Bauer, noiva por duas vezes de Kafka. Do mesmo modo, Klamm⁶⁵, o personagem misterioso e tirânico, possui características semelhantes às de Hermann, pai de Kafka. E, de fato, em certas passagens de *O Castelo*, Klamm age ora como Ernest Pollak, ora como Hermann Kafka ou Jan Jesenský (pai de Milena) – todos eles homens de ação poderosos segundo a visão inferiorizada do escritor.

As personagens de *O Castelo* poderiam ser representações de pessoas conhecidas por Kafka em diferentes fases de sua vida; assim como de tendências internas objetivadas pelo processo de personificação. Esse parece ser o caso da família Barnabás, considerada “pária” pelo povo da aldeia, da mesma forma que a família Wohryzek, uma família judia de classe baixa e falante do ídiche a qual pertencia Julie Wohryzek, moça com quem Kafka pretendia se casar em 1919 e que foi, como dissemos antes, rudemente rechaçada por Hermann Kafka, por causa de sua origem simples, costumes “licenciosos” e por tentar forçar casamento com um “bom partido”. Kafka chega a atribuir ao pai de Barnabás o ofício de sapateiro, o mesmo do pai de Julie. Na chamada “vida real” seria Milena Jesenská quem pediria a Franz para que rompesse definitivamente com Julie. E em *O Castelo* é Frieda quem diz ter salvado K. da família Barnabás, no caso, de Olga. Os Barnabás são também semelhantes à família dos atores judeus-poloneses de teatro ambulante que apresentaram peças ídiche em Praga em 1911, e que tanto encantaram e influenciaram a literatura de Kafka, embora seu pai os desprezasse como judeus miseráveis e “ignorantes” do leste, isto é, não-assimilados. O personagem Barnabás, por sua vez, é um celibatário que todo dia retoma sua missão, tal como Kafka poderia agir com relação à sua profissão de advogado no burocrático instituto de acidentes de trabalho e à sua literatura. O mensageiro Barnabás é uma espécie de duplo patético de K. Os

65 “Klamm” provem do tcheco “klam” e significa “ilusão” ou “engano”.

dois tem a mesma vontade de entrar no castelo e no capítulo 2 de *O Castelo*, parecem entrar nele de braços dados, mas isso não se pode afirmar com certeza. Na parte final do romance fica-se sabendo que Barnabás não é um mensageiro oficialmente reconhecido e que vive exatamente a mesma situação alienada e incerta de K. como agrimensor ou como zelador da escola da aldeia.

Dentre aquelas personagens ou personificações fruto das tendências internas objetivadas, encontram-se os dois ajudantes de K., Arthur e Jeremias. Os dois, sempre unidos e absolutamente parecidos, são o que Marthe Robert chama de “gêmeos inocentes e diabólicos” aparentados dos *clowns* do teatro popular judaico.⁶⁶ São personagens infantilizados, insolentes e perturbadores que estão sempre a parodiar as ações de K., introduzindo desordem em seu cotidiano. Esses auxiliares gêmeos, verdadeiros *tricksters*, representariam elementos inconscientes de K. relacionados ao castelo. O personagem Hans Brunswick, por sua vez poderia ser uma espécie de K. em desenvolvimento, uma versão infantil do protagonista. Tanto assim que seus pais são construídos um pouco como a imagem dos pais de Kafka. Nisso se verifica a importância da figura do duplo, do *doppelgänger*, o sócio misterioso que poderia representar literariamente o duplo do escritor por intermédio do nome “K.”; e este, por sua vez, se duplicando nas imagens de Barnabás e do pequeno Hans Brünswick.

A história de *O Castelo* é a dos obstáculos que K. enfrenta e sobre as questões que se colocam sobre os meios de atingir sua meta, a saber: entrar no castelo e promover um combate direto contra seus oficiais. Entre os meios que K. encontra para atingir seus fins está o seu casamento com Frieda, o que reproduz a imagem de Kafka lutando contra seu pai sobre a questão de seu casamento. Por outro lado, se conseguisse casar, Kafka assumiria simbolicamente o mesmo lugar do tirânico Hermann Kafka, mas o pavor de perder a liberdade de ser escritor o paralisava. Por isso, no romance, o que K. quer também é estar cara a cara com Klammer e, entre outras coisas difusas, perguntar a ele o que Klammer acha de seu casamento com Frieda. Frieda chega a acusar K. de usá-la como um meio de chegar a Klammer. E K. enxerga em Frieda um instrumento para a solução dos seus problemas pessoais, como teria sido, para Kafka, a figura de Felice Bauer. Com efeito, K. passa um bom tempo tentando contatar o castelo, buscando ajuda em mulheres como Frieda, Olga e Gardena, mas em vão.

Como foi dito, o poder do castelo é onipresente e invisível. Sendo inatingível não há como lutar contra ele. K. bem que gostaria de poder encontrar-se com Klammer e encará-lo olhos nos olhos, da mesma maneira que Kafka gostaria de fazer, para obter uma explicação

66 ROBERT, 1982, p. 50.

completa, liberadora e definitiva de seu próprio pai – como ele tentou em 1919 com a *Carta ao Pai*, a qual jamais chegou às mãos de Hermann Kafka, pois sua mãe e Ottilia julgaram prudente não entregá-la. A entrevista com Klamm não acontece nunca, e este se recusa a ler o processo verbal interposto contra K., que também se nega a prestar depoimento sobre suas ações na aldeia. Trata-se de uma imagem de total inacessibilidade do poder do castelo e do pai concebida magistralmente por Kafka.

É Bernard Lahire quem traça uma visão abrangente das interpretações que *O Castelo* tem suscitado, a fim de referendar a sua visão sobre o romance. Vale citá-lo:

Se nada impede o leitor de ver no Castelo uma imagem de Deus, do estado ou da burocracia; e nas figuras dos párias ou dominados, o judeu, o doente, o prisioneiro, o homossexual, o marginal, o "negro", etc; e se o próprio Kafka está longe de ser insensível a essas dimensões sociais mais gerais, isso não impede que ele busque trabalhar em primeiro lugar e antes de tudo o seu problema pessoal e utilizar diferentes registros metafóricos para tal, entre os quais os registros judiciais ou políticos que são bastante presentes. (LAHIRE, 2010, p. 561.– Tradução nossa).⁶⁷

O Castelo se tornou para os leitores do século 20 um romance perturbador sobre a perversidade avassaladora do poder que nos esmaga e desumaniza. Uma surpreendente fábula que passou a ter sentido tremendo à luz do advento das duas grandes guerras, notadamente a segunda, com o genocídio do povo judeu. Para nós, hoje, o castelo nos assombra como um estudo sobre a invisibilidade das malhas do poder que interfere silenciosamente, sub-repticiamente, em nosso mundo. Vale aqui as palavras do personagem K. no capítulo quinto do romance:

Em lugar nenhum K. tinha visto antes, como ali, as funções administrativas e a vida tão entrelaçadas – de tal maneira entrelaçadas que às vezes podia parecer que a função oficial e a vida tinham trocado de lugar. O que significava, por exemplo, o poder até agora apenas formal que Klamm exercia sobre o ofício de K., comparado com o poder que Klamm tinha em toda a sua efetividade no quarto de dormir de K.? (KAFKA, 2000, p. 92-93).⁶⁸

67 “Si rien n'empêche le lecteur de voir dans le château une image de Dieu, de l'État ou de la bureaucratie et, dans les figures de dominés ou parias, le juif, le malade, le condamné, l'homosexuel, le marginal, le "nègre", etc., et si Kafka lui-même est loin d'être insensible à ces dimensions sociales plus générales, il n'empêche qu'il cherche d'abord et avant tout à faire travailler son problème personnel et utilise différents registres métaphoriques pour cela, parmi lesquels les registres judiciaire ou politique sont très présents.” (Op. Cit.).

68 “Nirgends noch hatte K. Amt und Leben só verflochten gesehen wie hier, só verflochten, daß es manchmal scheinen konnte, Amt und Leben hätten ihre Plätze gewechselt. Was bedeutete z. B. die bis jetzt nur formelle Macht welche Klamm über K.'s Dienst ausübte, verglichen mit der Macht die Klamm in K.'s Schlafkammer in aller Wirklichkeit hatte.” (KAFKA, *Das Schloß*, 2002, p. 94.)

1.5 – Kafka e Schopenhauer: instâncias de questionamento.

1.5.1 – Da imagem do castelo

O Castelo é a obra em que encontramos mais referências sobre a relação entre Kafka e Schopenhauer. Especialistas como T. J. Reed (1965); Richard Sheppard (1973); Sandro Barbera (1990)⁶⁹; e John Zilcosky (1991) se detiveram especificamente sobre as zonas de vizinhança entre *O Castelo* e a filosofia da Vontade. Por terem realizado estudos profundos e minuciosos, os quais praticamente esgotaram as análises sobre tal vizinhança, é preciso frisar aqui que me restringirei a corroborar essas visões, mais do que propriamente apresentar uma nova abordagem sobre o diálogo entre *O Castelo* e as ideias de Schopenhauer.

Sendo assim, dentre os ensaístas mencionados, T. J. Reed, Sandro Barbera e John Zilcosky são unânimes em indicar o parágrafo 17 de *O Mundo como Vontade e como Representação* como a fonte de inspiração para que Kafka escrevesse *O Castelo*, redigido no ano de 1922.⁷⁰ Diz Schopenhauer nas linhas finais do mencionado parágrafo de *O Mundo*:

Vemos, pois, que DE FORA jamais se chega à essência das coisas. Por mais que se investigue, obtêm-se tão-somente imagens e nomes. Assemelha-mos a alguém girando em torno de um castelo, debalde procurando sua entrada, e que de vez em quando desenha as fachadas. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 156)

O trecho parece ser um resumo, um decalque, verdadeira “story-line” de *O Castelo*, no qual o protagonista K. circunda incansavelmente o castelo do conde Westwest sem jamais ter acesso à entrada, travando contatos sucessivos com aldeões e oficiais. De minha parte acrescentaria que não apenas a mencionada passagem pode ser a indicação de que *O Castelo* estabelece um diálogo com *O Mundo como Vontade e como Representação* de Schopenhauer. Se observarmos, no mesmo parágrafo 17, encontraremos mais um ponto de contato interessante entre as duas obras:

...o filósofo investigador teria de se sentir como alguém que, sem saber, entrasse numa sociedade por inteiro desconhecida, cujos membros lhe apresentariam seguidamente seus respectivos parentes e amigos, tornando-os suficientemente familiares; ele mesmo, entretanto, todas as vezes que se

69 Referência ao ano de publicação do ensaio original de Sandro Barbera “Il Castello di Kafka. Itinerario di un'immagine.” in **Belfagor – rassegna di varia umanità**. Anno XLV, n. 4., Firenze : Casa Editrice Leo S. Olschki, 1990, p. 403-416.

70 Cf. BARBERA, 2014, p. 9-10; e ZILCOSKY, 1991, p. 353.

alegrasse com a pessoa apresentada, teria sempre nos lábios a pergunta: “Diabos como vim parar no meio dessa gente?” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 155)

Além de sugerir outra descrição do enredo de *O Castelo*, bem como de algumas situações “cênicas” do romance, a frase final parece indicar a disposição mental e os sentimentos do personagem K com certa precisão. Em muitos momentos K. se mostra perplexo, muito embora sua personalidade seja dominada por uma visão um tanto catatímica da realidade que o cerca.

De acordo com Sandro Barbera a imagem do castelo⁷¹ na obra de Kafka também pode provir da leitura de *Metafísica da Morte*, especificamente do capítulo XLI do segundo volume (também chamados de “suplementos” ou “complementos”) de *O Mundo*, intitulado *Sobre a morte e sua relação com a indestrutibilidade do nosso ser em si*. Nesse capítulo Schopenhauer descreve um fenômeno de dupla e simultânea presença de um sujeito (no interior e no exterior), servindo-se de uma passagem de *Jacques, o Fatalista e seu amo* de Denis Diderot, que atraía a atenção de Schopenhauer desde muito cedo:

Não é aqui menos merecedora de menção a colocação tão notável, e surpreendente em seu lugar, no *Jacques le fataliste* de Diderot: un chateâu immense, au frontispiece duquel on lisait: “Je n’appartiens à personne, et j’appartiens à tout le monde: vous y étiez avant que d’y entrer, vous y serez encore, quand vous en sortirez” [um castelo imenso, em cujo frontispício se lia: “não pertenço a ninguém, e pertenço a todo o mundo: vós lá estivestes antes de entrar, vós lá estareis ainda, quando de lá saíres. (SCHOPENHAUER, 2000, pág. 91.)

Essa metáfora espacial ou topográfica de um edifício dentro do qual nos encontramos aprisionados mesmo quando temos a impressão de estar fora (como um presídio a céu-aberto), nos remete à frase dita pelo personagem Schwarzer: “Esta aldeia é propriedade do castelo, quem fica ou pernoita aqui de certa forma fica ou pernoita no castelo.” (KAFKA, 2008, p.7.).⁷² No capítulo 5 do romance é mesmo o protagonista K. quem diz:

Acredito apenas que aqui se devem distinguir duas coisas: primeiro, aquilo que acontece **dentro** da administração das instâncias e o que, por sua vez, pode ser concebido administrativamente, de uma maneira ou de outra; e segundo, minha pessoa real, eu, que estou **fora** da administração e a quem

71 Evidente que outras imagens de castelo povoaram a mente de Kafka, principalmente a do castelo de Praga (Hradcany) que dominava a paisagem de Praga.

72 “Dieses Dorf ist Besitz des Schlosses, wer hier wohnt oder übernachtet, wohnt oder übernachtet gewissermaßen im Schloß.” (KAFKA, *Franz Kafka Kritische Ausgabe - Das Schloß*, 2002, p. 8.).

ameaça um prejuízo tão insensato por parte delas, que ainda não consigo acreditar na seriedade do perigo. (KAFKA, 2000, p. 103 – negritos nossos.).⁷³

Seguindo o percurso de evidências, no chamado *Caderno B*, que contém anotações de Kafka escritas no período de janeiro e fevereiro de 1917, encontra-se o esboço de uma carta na qual Kafka revelava seu entusiasmo pela antologia de Schopenhauer que o editor Paul Wiegler lhe havia enviado. Segundo Barbera, a parte mais significativa dessa antologia é uma seleção da correspondência entre Schopenhauer e Goethe entre os anos de 1814 e 1818, cujo assunto principal é o manuscrito de *Sobre a Visão e as Cores* que o jovem Schopenhauer havia escrito e enviado a Goethe no intuito de conseguir a aprovação do grande literato alemão. A expectativa de Schopenhauer em relação a Goethe era como a de um filho para com um pai espiritual – aliás, uma curiosa semelhança com a obsessão de Kafka pela figura de seu pai, Hermann. Nesse sentido, é muito provável que essa obra editada por Wiegler tivesse instigado Kafka a um estudo mais detido sobre a obra de Schopenhauer, a partir de 1917 e nos anos subsequentes. Nesse sentido, uma discussão entre o herói literário de Kafka, Goethe (o poeta de *Fausto*) e o grande Schopenhauer dificilmente escapariam ao escritor de Praga – inclusive porque o tema dessas cartas interessava de perto a ele, qual seja, o da vida completamente absorvida pela atividade literária. Assim, na carta de 3 de setembro de 1815, dirá Schopenhauer a Goethe:

Fui informado por vós mesmo que a atividade literária sempre vos pareceu secundária e que a vida real era ao vosso olhar a empresa principal. Para mim, é totalmente o oposto: o que penso e o que escrevo conta muito para mim e é muito importante segundo vejo; ao contrário, aquilo que pessoalmente experimento e que me acontece é para mim uma coisa secundária e mesmo objeto de minha ironia. Eis por que me é penoso e inquietante saber que um dos meus manuscritos não se encontra mais em meu poder após oito semanas sem mesmo estar plenamente assegurado de que chegou ao destino ao qual envie, ainda que isto seja bastante provável e que ignoro mesmo que ele foi lido, bem acolhido, em suma, como ele se comporta. (SCHOPENHAUER, 1996, p. 20 – tradução nossa).⁷⁴

73 “Nur glaube ich daß hier zweierlei unterschieden werden müsse, nämlich erstens das was innerhalb der Ämter vorgeht und was dann wieder amtlich so oder so aufgefaßt werden kann, und zweitens meine wirkliche Person, ich, der ich außerhalb der Ämter stehe und dem ein Amt eine Beeinträchtigung droht, die só unsinnig wäre, daß ich noch immer an den Ernst der Gefahr nicht glauben kann.” (KAFKA, *Das Schloß*, 2002, p. 105.)

74 “J’ai appris de Vous-même que l’activité littéraire vous a toujours paru secondaire, et que la vie réelle était l’affaire principale à Vos yeux. Mais pour moi, c’est tout le contraire; ce que je pense, ce que j’écris, compte pour moi et importe à mes yeux; ce que je vis et ce qui se rapporte à ma personne me paraît accessoire, et m’est même objet de dérision. Voilà pourquoi il m’est pénible et inquiétant de savoir qu’un de mes manuscrits n’est plus en ma possession depuis de huit semaines, sans même être pleinement assuré qu’il est parvenu à la seule destination voulue, encore que cela soit très probable, et que j’ignore même s’il a été lu, bien accueilli, bref, comment il se porte.” *Arthur Schopenhauer Correspondance Complète – Édition*

Tais palavras se inserem com justeza no universo das questões pessoais de Franz Kafka no que concerne à luta por tornar sua vida e sua escrita uma só coisa. Além disso, há também relação com um tema caro a Kafka: a espera infinita diante de um veredito. E, realmente, na carta citada, Schopenhauer dava conta de sua angústia face o silêncio de Goethe. Como não obtivesse resposta, o filósofo passou a enviar outras cartas cujos conteúdos foram num crescendo de preocupação, transformando-se numa luta quase patética para conseguir uma palavra de aprovação ou desaprovação por parte do gênio máximo das letras germânicas.

Numa outra correspondência, Schopenhauer deixa entrever o contexto das relações sociais protocolares, semelhantes àquelas nas quais parece inserir o protagonista de *O Castelo*, que a todo instante esgrime seus argumentos para que possa ser atendido por funcionários solipsistas, cujas postergações e obstáculos parecem ter o objetivo de confundir a “vontade de interpretação” do topógrafo K. Dessa forma, na carta de 7 de fevereiro de 1816, o jovem Schopenhauer constata que seus esforços para obter algumas palavras de Goethe são infrutíferos:

Não posso esconder de ter estado bastante pesaroso, de nem mesmo ter obtido de vós um sério interesse, uma reação, uma réplica. Eu tinha esperado com mais confiança do que teria podido me permitir, que minha primeira súplica seria favoravelmente acolhida: estava seguro de encontrar a mais viva participação. Estas ardentes esperanças foram pouco a pouco se apagando: mas depois de todo este tempo e depois de tantas cartas nem mesmo conhecer vossa opinião, vosso julgamento, nada, absolutamente nada, a não ser elogios hesitantes e uma frágil recusa de aprovação sem que me tenha sido ditas as razões contrárias: tudo isto era mais do que eu podia receber e menos do que eu podia esperar. (SCHOPENHAUER, 1996, p. 32 – Tradução nossa).⁷⁵

Schopenhauer curiosamente usará imagens militares ao referir-se à *Teoria das Cores* de autoria de Goethe, dando conta, com certa pretensão, de que a sua própria teoria (dele, Schopenhauer) era como uma conclusão bem organizada do edifício científico iniciado por Goethe. Quando Schopenhauer usa a imagem da “velha fortaleza”, ele está aludindo à antiga

critique intégrale. Traduction de Christian Jaedicke. Paris : Editions Alive, 1996.

75 “Je ne puis cacher d'avoir été très peiné de ne même pas avoir obtenu de Vous une sérieuse participation, une réaction en retour ou une réplique. C'est avec beaucoup plus d'assurance que je n'ai voulu de manifester que j'espérais voir se réaliser ma première demande: j'étais persuadé de la participation la plus vive. Ces espoirs ardents se sont éteints peu à peu: mais après tout ce temps, après avoir tant écrit, ne pas même connaître votre avis, votre jugement, rien, rien d'autre qu'un éloge hésitant et le refus silencieux de Votre approbation, sans donner d'arguments contraires: c'était plus que ce que j'étais capable de redouter, et moins que ce que j'aurais pu espérer.” *Arthur Schopenhauer Correspondance Complète – Édition critique intégrale*. Op. Cit.

teoria das cores de Newton, a qual, segundo ele, poderia ser destruída. Diz o filósofo em carta de 11 de novembro de 1815:

Vós investistes e atacastes por todos os lados e vivamente esta velha fortaleza (*Burg*); os especialistas veem que ela vacila e sabem que ela deve desmoronar-se; mas, os inválidos que nela se refugiaram não querem capitular, eles coaxam mesmo aos quatro ventos um estúpido *Te Deum*. É precisamente quando, a partir de vossos redutos e vossas trincheiras na profundidade, eu pude colocar uma mina que deveria fazer explodir todo o edifício em um só golpe. (SCHOPENHAUER, 1996, p. 28 – tradução nossa.).⁷⁶

Como explica Barbera, tais imagens não foram criadas por Schopenhauer. Ele está meramente se reportando à introdução da *Teoria das cores* de Goethe que, por sua vez, havia comparado a ótica de Isaac Newton a uma “antiga fortaleza” que fora projetada de afogadilho e depois reformada aos poucos, ao sabor das conveniências. Assim, ao núcleo primeiro da edificação teriam sido acrescentadas novas partes e anexos diferentes, ligados uns aos outros como no caso do castelo de Lothario⁷⁷. Vejamos aqui especificamente a passagem de *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* a que Barbera se refere:

Em meio a tais palavras e pensamentos chegou ao alto da montanha e avistou, sobre seu flanco, do outro lado, uma estranha construção, que reconheceu imediatamente como a residência de Lothario. Um antigo castelo irregular, com algumas torres e empenas, parecia ter sido a primeira construção, só que as novas edificações adjacentes, ora próximas, ora a certa distância, ligadas ao prédio principal através de galerias e passagens cobertas, pareciam ainda mais irregulares. Toda simetria exterior, toda aparência arquitetônica pareciam haver sido sacrificadas em nome da comodidade interior. (GOETHE, 2006, p. 407.).

A semelhança com a cena inicial e as descrições do castelo de Kafka é notável.⁷⁸ No

76 “Vous avez assailli des tous côtés et vivement attaqué cette vieille forteresse: les spécialistes la voient trembler et savent qu'elle doit tomber : mais les invalides à l'interieur refuse la captulation et décantent même un insipide *Te Deum* dans tous les vents. C'est alors que, à patir de Vos redoutes et Vos tranchées, dans la profondeur, j'ai pu creuser une mine qui devrait d'un seul coup faire exploser tout l'édifice: on ne Vous demande plus que de prende la mèche pour mettre le feu à la mine, afin que l'explosion n'échoue pas.” *Arthur Schopenhauer Correspondance Complète – Édition critique intégrale*. Op. Cit.

77 Trata-se do personagem do romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795) de Goethe. Esse livro era bastante apreciado por Kafka. Nesse que é considerado ponto alto da literatura alemã e exemplo primeiro do chamado “romance de formação” ou “de aprendizagem” (*Bildungsroman*), Goethe narra as aventuras do jovem Wilhelm Meister, filho de um casal de burgueses. O jovem contraria os planos de sua classe social e de sua família, que quer que ele siga a carreira no comércio. Meister junta-se a um grupo de comediantes, entrando para a vida teatral. No romance há sequência extensa de encontros, peripécias, casos amorosos e contatos de Meister com pessoas das mais diferentes classes sociais, o que fornece uma visão da sociedade do tempo de Goethe. No romance há também um castelo e discute-se alentadamente sobre a *Teoria das Cores*.

78 “Era tarde da noite quando K. chegou. A aldeia jazia na neve profunda. Da encosta não se via nada, névoa e

caso do castelo de Lothario descrito por Goethe reina a desordem externa, mas o bem-estar interno. Porém, no “castelo” da teoria das cores de Newton a desordem está ligada à condição de ruína e, ainda que o seu conceito seja o de uma “fortaleza intransponível”, ela é frágil a tal ponto que “vacila”, ameaçando desmoronar-se.

Como pudemos perceber, Barbera está a indicar um percurso de suposições sobre a imagem do castelo nas obras de Schopenhauer e Goethe, e que tem como centro a discussão sobre a Teoria das Cores, para chegar à imagem do castelo em Kafka, leitor de ambos. O estudioso italiano salienta a existência não apenas de semelhança figurativa entre essas imagens mencionadas acima, mas, sobretudo, a afinidade de sentido entre elas. Sem dúvida, as imagens do castelo apontam para o “vigor desta casa vazia da lei, que continua a modelar e a dirigir os homens, seja qual for a sua inabitabilidade, velhice e cruel insensatez.” (BARBERA, 2014, p. 20.). Nada mais próximo disso do que *O Castelo* criado por Kafka.

1.5.2 – Vontade, Representação e Gênio.

O absurdo do sem propósito da Vontade [*Wille*], a “coisa em si” schopenhauriana, também caracterizaria o centro do sofrimento do protagonista de *O Castelo*. A tirania arbitrária e irracional do castelo é, em grande parte, revelada a K. por seu aspecto exterior. Durante a leitura do romance de Kafka percebemos que o castelo tem algo de infantil e, até mesmo, de loucura, constituindo-se numa antítese ao racional absoluto. Ele é algo assombroso, que inspira medo, embora seja estranhamente fascinante e seu mistério inacessível acabe por atrair o protagonista K, que é arrastado pela possibilidade de que exista uma verdade profunda por trás do desconhecido ou não-reconhecível burocrático do castelo.

Comenta John Zilcosky (1991, p. 354) que a obsessão pelos “limites de nosso conhecimento” [Grenzen unserer Erkenntnis]⁷⁹, perpassa tanto o romance de Kafka quanto a filosofia de Schopenhauer (relembremos aqui, de passagem, a mesma preocupação por parte de Fritz Mauthner, notório schopenhaueriano.). A ininteligibilidade da Vontade só poderia ser experienciada indiretamente através das objetivações, da representação [*Vorstellung*].

escuridão a cercavam, nem mesmo o clarão mais fraco indicava o grande castelo. K. permaneceu longo tempo sobre a ponte de madeira que levava da estrada à aldeia e ergueu o olhar para o aparente vazio.” (KAFKA, *O Castelo*, 2000, p. 9.). E “Mas ao se aproximar, o castelo o decepcionou, na verdade era só uma cidadezinha miserável, um aglomerado de casas de vila, que se distinguiam por serem todas talvez de pedra, mas a pintura tinha caído havia muito tempo e a pedra parecia se esboroar.” (IDEM, p. 14.)

79 No livro *Conversas com Kafka* de Gustav Janouch, que muitos estudiosos (incluindo-se Zilcosky) apontam como um repositório de informações do período em que o escritor escrevia ou pelo menos gestava *O Castelo*, encontramos a seguinte afirmação atribuída a Kafka em pessoa: “ – Os acasos só existem em nossa cabeça, em nossas percepções limitadas. Eles são os reflexos dos **limites de nosso conhecimento.**” (JANOUGH, 2008, p. 106. – negrito nosso).

Portanto, tudo o que o protagonista pode conhecer é indiretamente deduzido dos reflexos do castelo na representação do mundo da aldeia. Por sua vez, a aldeia também parece constituir-se numa imagem em espelho, uma representação do castelo. Mas essa relação se inverte dialeticamente em seu sistema de dominação e servidão. Seguindo a terminologia de Schopenhauer, os habitantes da aldeia não são seres livres, entidades independentes, mas representações subordinadas aos violentos caprichos da Vontade. Se fome, dor, cansaço, desejo, avidez, são objetivações da Vontade de Viver [*Wille zum Leben*], assim os impulsos do castelo são projetados na aldeia, através de oficiais que vem até ela para satisfazerem seus desejos, especialmente os sexuais, de maneira exacerbada, figurando a prevalência do impulso animal sobre a ideia de amor.

Como vimos, existe um número considerável de críticas divergentes sobre *O Castelo*, porém há um ponto em que os estudiosos kafkianos estão de acordo: solucionar o enigma de K. é essencial para a compreensão da atitude filosófica e moral de Franz Kafka. Se numa visão alegórica, o castelo pode ser encarado como a Vontade [*Wille*] e a aldeia como Representação [*Vorstellung*], resta-nos apreender qual seria o estatuto do protagonista K. Ora, no parágrafo 36 de *O Mundo como Vontade e como Representação*, que trata da arte, Schopenhauer distingue o “Gênio” do “homem comum”, ponderando que:

O homem comum, esse produto de fábrica da natureza, que ela produz aos milhares todos os dias é, como dito, completamente incapaz de deter-se numa consideração plenamente desinteressada, a qual constitui a contemplação propriamente dita. [...] Ele não se detém. Procura tão somente o seu caminho na vida, ou ao menos aquilo que poderia se tornar o seu caminho, portanto **notícias topográficas** no sentido mais amplo do termo. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 256-257 – negrito nosso.).

Como sabemos, o protagonista de *O Castelo* é um agrimensor [*Landvermesser*]. E, de fato, K. luta para reconhecer o terreno, para estabelecer as medidas e os espaços que possam definir a sua situação insólita. Seu trabalho não é apenas estabelecer as demarcações, mas igualmente inspecionar as redondezas a fim de produzir uma cartografia, um mapa de seus trajetos, um pouco como o “Judeu Errante”. Além disso, o enredo do romance de Kafka poderia ser resumido como a história de um pobre-diabo que fazem trazer de longe com promessa de emprego. Mas qual não é a decepção dele quando percebe que ocorreu um mal-entendido e que, apenas por caridade, lhe darão um emprego de zelador da pequena escola da aldeia. Trata-se, pois, da saga de alguém com inclinações de “filósofo investigador”, que efetua avaliações, a bem da verdade, nada desinteressadas. Porém, antes de mais nada, K. é

um simples homem em busca de trabalho e de dignidade. E ele luta incansavelmente questionando a infalibilidade do castelo, insistindo sobre os seus direitos, ao passo que os aldeões, com exceção de Amália (A irmã de Barnabás que se recusou a conceder favores sexuais ao oficial Sortini), parecem concordar com as regras do castelo. Sem dúvida, K. se assemelha à figura schopenhaueriana do “homem comum” que almeja o estágio da contemplação artística. Entretanto, a visão artística de K. jamais se desenvolve de tal forma que possa lhe proporcionar uma imagem precisa, clara e permanente do castelo. Ele busca atingir um nível mais alto de percepção, mas é visto pelos aldeões como um excêntrico, o que se parece muito com o artista schopenhaueriano e confere a ele um caráter de gênio artístico que se recusa a jogar-se na vida como um mero escravo da Vontade. Como adverte Schopenhauer no final do parágrafo 36 de *O Mundo*:

O gênio conhece as Ideias perfeitamente, mas não os indivíduos. Eis por que, como já se observou, um poeta pode conhecer profunda e essencialmente o ser humano, porém de maneira muito ruim os homens. O gênio, pois, é facilmente enganado e se torna um brinquedo nas mãos dos astutos. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 264).

Para poder ascender em sua compreensão, K. precisaria aguçar sua visão a fim de rasgar o “véu de Maya”, o véu da ilusão. Desse modo ele talvez interrompesse o círculo sem fim do castelo e conseguiria a chave para o entendimento da essência da Vontade, disso que está por trás do poder do castelo. Mas, para tanto, seria necessário livrar-se dos impulsos escravizadores da Vontade objetivados no *principium individuationis*, tais como a fome, o desejo sexual, o cansaço etc – projeções da Vontade no sujeito que produzem a ilusão de sua individualidade, enquanto a Vontade perpetua seu domínio sobre ele. Para aplacar essas forças seria necessária a negação de si próprio. Porém, K. fracassa nas tentativas de transcender sua individualidade. O protagonista tem relações sexuais desenfreadas com Frieda, bebe conhaque, atira-se de um lado a outro, exerce a violência contra seus ajudantes, alimenta seus desejos, sem jamais chegar à quietude e a contemplação, requisitos da visão artística.⁸⁰

Por outro lado, K. também não conquista o estágio no qual o artista vê o objeto como Ideia, percebendo-o independentemente do princípio de razão, como puro sujeito do conhecimento, conforme descreve Schopenhauer no parágrafo 34 de *O Mundo*.⁸¹ Tomando o castelo como objeto, K. intenta entrar diretamente nele, mas não o contempla, intensa e solitariamente, buscando transcender os limites entre ele próprio e o castelo. Ao contrário, K.

80 Cf. ZILCOSKY, 1991, p. 357.

81 Cf. SCHOPENHAUER, 2005, p. 249.

procura chegar ao castelo por intermédio de conexões com outras pessoas e mesmo usando-as indiscriminadamente, até que constata que precisa fazer isso sozinho. Sem dúvida o topógrafo K., por sua tendência à medição, ao cálculo, ao desenho das superfícies, como um demarcador dos espaços, ainda se encontra preso ao mundo dos fenômenos. Está preso a tempo, espaço e devir, portanto, ao conhecimento abstrato da ciência. Uma vez imerso nesse universo, K. está bastante distante do conhecimento intuitivo próprio das artes. Na realidade, parece querer a incansavelmente atingir tal conhecimento e desvendar o que seja o “castelo da Vontade”, mas sem sucesso. O parágrafo 36 de *O Mundo como Vontade e como Representação* pode ter sugerido a Kafka a profissão e a condição de artista falho de seu protagonista, e mesmo espelhar a pessoa do próprio escritor em seus momentos de insegurança artística.

Como vimos, *O Castelo* parece constituir-se numa alegoria bastante aproximada do sistema filosófico de Schopenhauer. O castelo seria a fortaleza da Vontade; a aldeia seria a Representação e o personagem K. seria o Artista schopenhaueriano que não ascende à contemplação, jamais escapa da submissão ao mundo mau da Vontade.⁸² Esse não ascender faz de K. menos artista que homem comum.

1.5.3 – A figura fáustica

Outro importante especialista que se debruçou sobre a relação Kafka-Schopenhauer, Richard Sheppard, apontou, a partir do filósofo, o caráter faustiano do protagonista de *O Castelo*: “Kafka conhecia e respeitava os escritos de Schopenhauer, e há uma semelhança notável e inconfundível entre o relato de Schopenhauer sobre a psicologia do homem faustiano, o homem sob o domínio da vontade, e o modo de vida inicial de K.” (1973, p. 130. – tradução nossa.)⁸³.

Assim é que o protagonista do romance travaria uma luta de duas faces: entre o seu ego e o mundo exterior; e entre sua vontade faustiana e outras potências interiores. No transcorrer de *O Castelo* percebemos mesmo que a personalidade de K. é dilacerada por um conflito entre a sua fantasia e sua capacidade de amar; entre sua vontade e seu espírito; entre seu desejo de tornar-se o que quer, e seu instinto de ser o que ele realmente é. Sheppard identifica a saga inicial de K. em *O Castelo* no seguinte trecho do parágrafo 38 de *O Mundo como Vontade e como Representação* de Schopenhauer:

82 Cf. BRUM, 1998, p. 89.

83 “Kafka knew and respected the writings of Schopenhauer, and there is a striking and unmistakable similarity between Schopenhauer’s account of the psychology of Faustian man, man under domination of the Will, and K.’s initial manner of life.” (Op. Cit.).

Todo QUERER nasce de uma necessidade, portanto de uma carência, logo, de um sofrimento. A satisfação põe um fim ao sofrimento; todavia, contra cada desejo satisfeito permanecem pelo menos dez que não o são. Ademais, nossa cobiça dura muito, as nossas exigências não conhecem limites; a satisfação, ao contrário, é breve e módica. Mesmo a satisfação final é apenas aparente: o desejo satisfeito logo dá lugar a um novo: aquele é um erro conhecido, este um erro ainda desconhecido. Objeto algum alcançado pelo querer pode fornecer uma satisfação duradoura, sem fim, mas ela se assemelha sempre apenas a uma esmola atirada ao mendigo, que torna sua vida menos miserável hoje, para prolongar seu tormento amanhã. – Daí, portanto, deixar-se inferir o seguinte: pelo tempo em que o querer preenche nossa consciência, pelo tempo em que estamos entregues ao ímpeto dos desejos com suas contínuas esperanças e temores, por conseguinte, pelo tempo em que somos sujeito do querer, jamais obtemos felicidade duradoura ou paz. E em essência é indiferente se perseguimos ou somos perseguidos, se tememos a desgraça ou almejamos o gozo: o cuidado pela Vontade sempre exigente, não importa em que figura, preenche e move continuamente a consciência. Sem tranquilidade, entretanto, nenhum bem-estar verdadeiro é possível. O sujeito do querer, conseqüentemente, está sempre atado à roda de Íxion que não cessa de girar, está sempre enchendo os tonéis das Danaides, é o eternamente sedento Tântalo. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 266.).

Essa reflexão seria um retrato da disposição preliminar de K., que se portaria como uma espécie de Tântalo perverso que, longe de ser condenado à frustração eterna, é sempre atraído por aquilo que é sobre-humano ou excepcional apenas porque está além de sua compreensão. K. luta pelo que é inacessível, pois o que é distante lhe parece mais sedutor do que o que está ao alcance de suas mãos. Um exemplo é o próprio castelo. O personagem K. não consegue vê-lo quando chega a aldeia por causa da nebulosidade produzida pela neve noturna; depois quando avista o castelo de perto, à luz do dia, este lhe parece um decepcionante aglomerado de casas de dois andares. Já em sua estada na aldeia, não lhe interessa nada que seja possível e comum ou que esteja diante dele. Na realidade, pelo que se depreende da leitura do romance, é possível que K. não seja sequer um topógrafo e que jamais poderá ser um tal profissional naquele vilarejo. Porém, K. insiste em manter a pose e rejeita o trabalho como zelador que o Prefeito lhe oferece. Mesmo seu desejo de entrar no castelo não ocorre à luz do dia, mas somente à noite, talvez de braço dado com Barnabás, que K. imagina ser uma espécie de super-homem, um alter ego, um *doppelgänger*, um duplo inconsciente em quem K. projeta seus anseios e desejos profundos.

Por todo o romance, K. repete o mesmo padrão. Sempre que encontra algo que parece impossível, o deseja em detrimento daquilo que já possui. Se perde o interesse na meta impossível, inventa uma nova meta impossível para correr atrás. Nesse sentido, K. não busca satisfação do desejo, mas o combate, a luta e o conflito incessantes – como ele próprio reflete já na primeira noite no Albergue e no primeiro telefonema de Schwarzer ao castelo. Um

comportamento semelhante ao do escritor, uma pessoa em permanente conflito íntimo. Cabem as supostas palavras de Kafka a Gustav Janouch: “Nossa avidez e nossa vaidade super-humanas, a *hybris* de nossa vontade de poder. Lutamos por valores que não são valores reais e nos arruinamos sem prestar atenção às coisas a que está ligada toda nossa existência humana. Aí está uma confusão que nos atira na lama e nos mata.” (JANOUGH, 2008, p. 85.).

Durante *O Castelo*, o caráter faustiano de K. faz com que ele despreze o fato de que conseguiu um emprego, uma casa, uma mulher – cujos pedidos para que eles emigrem K. não ouve, por causa de sua obsessão em lutar por coisas impossíveis – um desprezo inversamente proporcional à sua vontade de seguir em frente, sem repousar. De fato, K. luta para ser reconhecido como agrimensurador (embora jamais fique provado que ele realmente o seja). No primeiro capítulo ficamos sabendo que a administração do castelo o admite ao emprego pelo telefone, não sendo necessária mais nenhuma disputa sobre o assunto. Mesmo assim K. segue como um Quixote atacando seus próprios moinhos de vento. A necessidade de conflito é algo que permanece apenas na mente de K. O parágrafo 29 de *O Mundo como Vontade e como Representação* de Schopenhauer parece lançar luz sobre esse ponto:

O mesmo também se mostra, por fim, nas aspirações e nos desejos humanos, cujo preenchimento sempre nos acena como o fim último do querer; porém, assim que são alcançados, não mais se parecem os mesmos e, portanto, logo são esquecidos, tornam-se caducos e, propriamente dizendo, embora, não se admita, são sempre postos de lado como ilusões desfeitas. Suficientemente feliz é quem ainda tem algo a desejar, pelo qual se empenha, pois assim o jogo da passagem contínua entre o desejo e a satisfação e entre esta e um novo desejo – cujo transcurso, quando é rápido, se chama felicidade, e quando é lento se chama sofrimento – é mantido, evitando-se aquela lassidão que se mostra como tédio terrível, paralisante, apatia cinza sem objeto definido, *languor* mortífero. – Em conformidade com tudo isso, onde o conhecimento a ilumina, a Vontade sempre sabe o que quer aqui e agora, mas nunca o que quer em geral. Todo ato isolado tem um fim; o querer completo não. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 231.).

Aqui Schopenhauer nos diz que, embora o homem que vive sob o impulso cego da Vontade possa ser capaz de explicar o alvo imediato que ele persegue, ele não é capaz de avaliar a natureza de sua meta final. Isso se aplica ao personagem K., apesar de ele parecer capaz de dar uma explicação coerente sobre seus objetivos a curto prazo. Numa análise mais profunda, verifica-se que tal coerência é mais aparente do que real, e que ele jamais deixa claro o que ele realmente quer a longo prazo. Assim, nós leitores perguntamos: Onde K. quer efetivamente chegar? Entrar no castelo? Porém, essa pergunta deixa em aberto uma outra: O que pretende K. quando ele chegar lá? Será, como se sugere nas páginas iniciais do romance,

que ele quer descobrir a natureza do trabalho de topografia que tem de executar? Mas se essa é a resposta, é estranho que K. nunca apresente isso como motivo para justificar sua meta de penetrar no castelo. Isso é mais estranho ainda porque, à medida que se avança no romance, K. faz poucas referências à sua pressuposta profissão de topógrafo. Mas será que K. quer realmente ser aceito como medidor de terras? Apesar de fazer um belo discurso sobre a dignidade do trabalho e de seus direitos, ele nunca responde de maneira explícita se quer ou não ser topógrafo. Porém, se esse é o único motivo para ele querer entrar no castelo, isso não se sustenta. Afinal, os próprios oficiais do castelo em nenhum momento demonstram não encarar K. como agrimensor. Além disso, mesmo que K. insista em ser reconhecido e para isso queira de uma vez por todas adentrar ao castelo, o que acontece depois de sua entrevista com o Prefeito da aldeia? K. poderia poupar-se de mais problemas, pois ele talvez não seja capacitado para exercer a topografia. E, mesmo que seja, nunca poderia lhe ser dado trabalho simplesmente porque não há nenhuma requisição de serviço de levantamento de terra a ser realizado por lá, e se isso acontecesse poderia, quiçá, um questionamento ao direito de propriedade, algo possivelmente indesejado pelo castelo e pelos aldeões que introjetaram o mando dos poderosos.

Embora o esforço de K. permaneça constante até sua entrevista com Bürgel, seu objetivo, como se disse, permanece pouco claro. Nos primeiros capítulos, K. parece querer entrar no castelo a fim de descobrir detalhes sobre o seu trabalho ou sobre as condições de seu cargo. No quarto capítulo K. demonstra querer entrar no castelo para falar com Klamm a respeito de seu relacionamento com Frieda. Aqui, novamente, ele não deixa explícito o que quer perguntar a Klamm a respeito de Frieda (ex-amante de Klamm e atual noiva de K.). Então, K. quer descobrir alguma verdade metafísica sobre os senhores do castelo ou o sentido da existência? K. também nunca diz nada a respeito. Quando a oportunidade chega de perguntar a Bürgel sobre a questão metafísica que poderia abalar o Castelo, ele simplesmente não faz pergunta alguma. Isso indicaria que sua “vontade de verdade” não é tão urgente assim, e que K. não seria forte o bastante para superar seu cansaço, parecendo que o mero contato com os oficiais do castelo draga sua energia, seu *élan* vital.

Como K. jamais oferece uma razão convincente para justificar seu desejo de entrar no castelo, e como nenhum de seus atos parecem motivados, sua linguagem se torna um tanto vaga sempre que seu discurso ou seus pensamentos se voltam para seus objetivos últimos. Tal qual o homem schopenhaueriano sob o controle da Vontade tirânica, K. é incapaz de dar uma indicação de sua meta final. Para K. a luta é a coisa mais importante, e não seu objetivo.⁸⁴

84 A figura da luta é um dos temas recorrentes de *O Castelo* e que parece anteriormente no *Caderno G*

Como diz o filósofo no parágrafo 150 dos *Acréscimos à Doutrina do Sofrimento do Mundo*: “a vida do indivíduo é uma luta perpétua, não apenas metaforicamente com o desejo e o tédio, mas na verdade com os outros. Em todos os lugares em que ele encontra um adversário, vive em constante conflito, e morre de arma na mão.” (SCHOPENHAUER, 1974, p. 292. – Tradução nossa a partir de E.F.J. Payne.).⁸⁵

De fato, a vontade faustiana que domina K. no início, ao final do romance é subjugada por um outro poder cuja natureza K. passa a compreender mesmo vagamente, e que lhe permite relacionar-se mais adequadamente com o mundo ao seu redor, como quando ele vem a saber do funcionamento do castelo por intermédio de Olga ou demonstra grande perspicácia humana quando conversa com Pepi. O personagem descobre fontes em sua personalidade que permitem que ele seja ele mesmo dispensando sua assertividade, assim como descobre que esse poder é latente no mundo exterior. Quem sabe ele possa descobrir que reconciliar-se consigo é reconciliar-se com o mundo.

1.6 – O Demarcador.

Tenho para mim que Kafka estivesse se ocupando de algumas ideias de Schopenhauer no início da década de 1920. Essa intimidade com os aspectos da filosofia da Vontade naquele período poder ser verificada, por exemplo, numa carta que o escritor enviou a amiga Minze Eisner no final de março de 1921:

Em algum lugar o filósofo Schopenhauer faz uma afirmação que sou apenas capaz de reproduzir de maneira bastante provisória e que aparece mais ou menos nestes termos: Aqueles que acham a vida bela não têm aparentemente dificuldades em demonstrar isso, é suficiente que eles façam ver o mundo como se o víssemos de um terraço. Seja como for, belo ou nebuloso, o mundo será sempre belo, a vida sempre bela; a vida dos povos, das famílias, de cada indivíduo será sempre maravilhosa sendo ela leve ou pesada. Mas o que é que isso demonstra? Não outra coisa senão o fato que se o mundo fosse verdadeiramente uma câmara ótica ele seria infinitamente belo, mas infelizmente ele não o é, e esta bela vida em um mundo belo exige ser vivida em todos os detalhes e isto então não é de modo algum belo: ao contrário, isto não é outra coisa senão o sofrimento. É o que aproximadamente declara Schopenhauer. (KAFKA, apud BARBERA, 2014, p. 15.).

(Aforismos) ligado ao tema da sedução sexual. Ela remonta à ideia schopenhauriana da “dissensão” como marca da vontade de viver. A propósito, Kafka teria dito a Gustav Janouch: “Tudo é combate, luta. Só merece o amor e a vida aquele que conquista-os todos os dias.” (JANOUC, 2008, p. 85.).

85 “...das Leben des Einzelnen ein fortwährender Kampf, nicht etwan bloß metaphorisch mit der Noth, oder mit der Langweile; sondern auch wirklich mit Andern. Er findet überall den Widersacher, lebt in beständigem Kampfe und stirbt, die Waffen in der Hand.” (SCHOPENHAUER, 1977, p. 317.). “...the life of the individual is a perpetual struggle, not merely metaphorically with want and boredom but actually with others. Everywhere he finds an opponent, lives in constant conflict, and dies weapon in hand.” (Op. Cit.)

Como lembra Sandro Barbera, por intermédio de uma variação sobre um trecho do segundo volume de *O Mundo como Vontade e como Representação* (Suplementos), Kafka estaria evocando a antítese entre o mundo como teatro da vontade de viver e o mundo como espetáculo estético; ou seja, transformado em simples imagem ou representação intuitiva e resgatado deste modo pelo sofrimento da Vontade. Além disso, no citado volume *Conversas com Kafka* de Gustav Janouch – cujos relatos das falas e opiniões de Kafka abrangem intermitentemente os anos de 1920 e 1922, exatamente o período de elaboração de *O Castelo* – podem ser encontradas referências diretas e indiretas a Schopenhauer que demonstram que, possivelmente, Kafka estivesse meditando sobre a doutrina do filósofo ou que já as tivesse incorporado à sua visão de mundo. Talvez por isso o escritor tenha dito ao jovem Janouch, a propósito de uma crítica do literato Kasimir Edschmid de que ele, Franz Kafka, seria um escritor “construtor”: “– Não passo de um demarcador, muito medíocre e inábil.”⁸⁶ [*Dabei bin ich nur ein sehr mittelmäßiger, stümperhafter Abzeichner.*]. Um “demarcador”, alguém que mede, que estabelece os marcos, as confrontações, os limites de vizinhança, tal como um escritor que estabelece as medidas objetivas da realidade, os espaços em que cada pessoa/personagem exerce seu domínio, seu raio de ação.

A dialética entre a certeza de K. em ser chamado e o não-reconhecimento oficial como topógrafo contratado por parte do castelo, pode ter sido o modo que Kafka encontrou para ficcionalizar a sua dilacerante angústia de ser aceito plenamente como escritor principalmente por seu pai. Talvez por isso, por não encontrar seu espaço na família, na sociedade e no mundo, em seus últimos anos de vida, Franz Kafka realmente se sentisse um topógrafo-escritor.

86 Cf. JANOUC, 2008, p. 85.

Capítulo 2.

Aforismos de Zürau e Cadernos G e H: O mundo como desorientação.

“A arte é para o artista um sofrimento, pelo qual ele se libera para um novo sofrimento.”

Kafka/Janouch – *Conversas com Kafka.*

2.1 – Os *Aforismos de Zürau* e os *Cadernos G e H.*

Os *Aforismos de Zürau* [Die Zürauer Aphorismen] ou *Considerações sobre o pecado, o sofrimento, a esperança e o verdadeiro caminho* [Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg], como Max Brod o denominou ao publicar a coletânea em 1931, é uma obra de Kafka jamais publicada durante sua vida, mas que o escritor preparou, ao que tudo indica, para a publicação.⁸⁷ Tanto é assim que passou a limpo os manuscritos, numerou o total de cento e nove aforismos. Trata-se da obra menos conhecida dos leitores de Kafka. O título dado por Max Brod, como sempre, comporta discussão, pois apesar de ter organizado a obra, Kafka não lhe havia dado nenhum título.

A denominação de “Aforismos de Zürau” refere-se a esses aforismos numerados por Kafka. Entretanto, os manuscritos desses mesmos aforismos, mais seus rascunhos e variantes e outras reflexões, constam originalmente em dois cadernos de notas de Kafka, hoje chamados de *Cadernos in-octavo G e H*⁸⁸ que trazem anotações realizadas entre 18 de outubro de 1917 até o começo de maio de 1918. Esses cadernos se encontram coligidos no volume das obras completas de Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente I* [Escritos do Espólio e Fragmentos I]⁸⁹, edição dos manuscritos de Kafka organizados e publicados por Malcolm Pasley.

Assim, tanto os *Aforismos de Zürau* quanto os *Cadernos G e H* serão objeto do presente capítulo, visto possuírem zonas de vizinhança, confrontações, instâncias de questionamento com o pensamento de Arthur Schopenhauer.

87 Cf. STACH, 2013, II, p. 230-231.

88 Também conhecidos como “Blue Notebooks” ou “cadernos azuis”.

89 Passarei a usar a sigla *N.S.F* para identificar a obra nas citações.

2.2 – Aspectos da criação dos textos.

Com a súbita mudança de sua irmã Ottla para uma propriedade rural em Zürau, noroeste da Boêmia, Kafka viu-se desamparado e teve de deixar a casa que Ottla havia alugado na Rua dos Alquimistas em meados de abril de 1917, local onde havia trabalhado tranquilamente e escrito a maior parte dos textos que integrariam a coletânea *Um Médico Rural*. Desde março Kafka estava negociando o aluguel de um apartamento no Palácio Schönborn, amplo porém gelado, e para onde se transferiu e lá ainda escreveu mais algumas narrativas. O desamparo de abril-maio de 1917 seria mitigado pela aceitação de Martin Buber em publicar os contos *Chacais e Árabes* e *Um Relatório para uma Academia* na prestigiosa publicação sionista de Berlin, a revista *Der Jude*. No início do mês de julho, com a chegada de Felice Bauer, sua reclusão criativa chegou ao fim. Kafka e Felice reataram o noivado e realizaram visitas de cortesia aos amigos do casal, numa situação francamente patética, com admitirá Max Brod. Seu segundo noivado era uma quimera e Kafka terminaria seu relacionamento com Felice em dezembro daquele mesmo ano. Antes, no mês de julho, Kafka discutiria a publicação da coletânea de pequenas narrativas *Um Médico Rural* com editor Kurt Wolff, que havia acenado com a possibilidade de Kafka viver exclusivamente de literatura, porém o editor alemão acabaria recuando.

Um fato inesperado ocorreria na noite de 9 de agosto de 1917. Kafka sofreu sua primeira e severa hemoptise. A tuberculose seria diagnosticada no mês seguinte. Segundo o biógrafo Ernst Pawel, apesar de afecção grave, sua tuberculose estaria longe de representar uma ameaça. Ela não seria uma “garantia de morte” para Kafka, visto que os doentes da classe média de Praga conseguiam recuperar-se satisfatoriamente.⁹⁰ Por outro lado, para os amigos de Kafka, que formavam um setor esclarecido da sociedade praguense, casou espécie, se não indignação, a atitude de Kafka para com a doença. Afinal, a tuberculose havia retornado ferozmente à Europa por causa da guerra, juntamente com a epidemia da Gripe Espanhola. Com o baixíssimo consumo de alimentos nutritivos e obrigados a comerem os já escassos alimentos muitas vezes deteriorados, as populações voltaram a ser contaminadas pelo *Mycobacterium tuberculosis*, responsável por 30% das mortes do período – óbitos ocorridos em sua maioria entre as classes humildes da Boêmia. No caso de Kafka, a doença pode ter se alojado devido à sua alimentação frugal e com baixa taxa de nutrientes, bem como pela ingestão continuada de leite cru (provavelmente de vacas contaminadas pela tuberculose), somadas à “neurastenia”, à estafa, à enxaqueca, à umidade e ao frio abaixo de

⁹⁰ Cf. PAWEL, 1986, p. 349-50.

zero a que o escritor se expusera na Rua dos Alquimistas e depois no apartamento do Palácio Schönborn.

Três anos depois, numa carta à sua amante Milena Jesenská, Kafka descreveria aquela noite de agosto em que o sangue literalmente empoçara em sua garganta:

Levantei-me, excitado pelo ineditismo de tudo aquilo...um tanto alarmado, é claro, debrucei-me na janela, fui até o lavatório, andei pelo quarto, sentei-me na cama – e o sangue continua a brotar. Mesmo assim, eu não estava de modo algum insatisfeito, porque, por alguma razão, percebi aos poucos que, desde que a hemorragia parasse, eu conseguiria dormir pela primeira vez depois de três ou quatro anos quase insones. E, de fato, ela parou (não voltou desde então) e dormi o restante da noite. É verdade que, pela manhã, chegou a empregada (eu morava no Palácio Schönborn nessa época), uma moça recatada e quase abnegada, mas extremamente simplória, que viu o sangue e disse: “O Sr. Não tem muito tempo neste mundo, Doutor.” Apesar disso, senti-me melhor do que nunca, fui ao escritório e só depois, durante a tarde, consultei o médico. (KAFKA, 1990, p. 5-6.).⁹¹

Realmente, Kafka encarou de forma paradoxal a tuberculose que contraíra: como “derrota final” e “alívio”, como condenação e salvação. Essa “punição” seria um alívio porque a seus olhos isso significava que seu “juízo” chegara ao fim.⁹² Tal aceitação da doença, dizia, desconcertou a muitos de seus íntimos, a começar de Max Brod, que desconhecia essa nova e surpreendente faceta do caráter do amigo. Porém, apesar da aparente serenidade, a realidade é que Kafka seria profundamente afetado pela emergência da doença. A evidência mais eloquente foi que ele subitamente parou de escrever em seu diário e iniciou um caderno dedicado às suas notas literárias, concentrando-se, assim, na única coisa que lhe realmente importava na vida.

Ao tomar ciência de que estava com tuberculose – e talvez por isso a sua serenidade, já que a doença o livrava das obrigações indesejáveis – Kafka imediatamente requereu sua aposentadoria junto ao Instituto de Seguros por Acidentes de Trabalho do Reino da Boêmia, onde, como se sabe, ele detestava trabalhar. Seu superior, Robert Marschner, recusou-se a concedê-la considerando o pedido precipitado (Kafka era funcionário exemplar e indispensável) e ofereceu-lhe uma licença para tratamento de saúde de três meses, o que o escritor aceitou de pronto. Cansado dos *spas* e sanatórios que conhecia fartamente, Kafka optou por tratar-se na propriedade rural de Zürau, onde sua irmã Ottla já se encontrava instalada. Assim é que, em 12 de setembro de 1917, Kafka partiu de Praga para Zürau visando recuperar-se da doença que ceifaria sua vida sete anos mais tarde.

91 Utilizo a tradução de Vera Ribeiro que consta do livro *O Pesadelo da Razão* (PAWEL, 1986, p.347.).

92 Cf. STACH, 2013, II, p. 198.

Uma vez instalado em Zürau ao lado da irmã predileta que lhe dedicava o carinho de uma mãe (a grande carência do escritor), Kafka pode dedicar-se ao repouso, à correta alimentação (muito leite cru) e à leitura especialmente em tcheco e francês. Ele havia encomendado ao amigo e livreiro Felix Weltsch uma série de jornais e revistas. Kafka também leu Dickens, Herzen, os diários de Tolstoi, a correspondência de Lenz, Max Scheler, Theodor Tagger, enfim, uma série de referências literárias díspares. Kafka também estava preocupado com seus estudos de Judaísmo e Hassidismo⁹³ e de língua hebraica moderna, estudo que realizava em segredo. Também estudou Søren Kierkegaard, tendo relido obras como *O Instante*, *Temor e Tremor* e *Repetição*, o diário e as cartas do filósofo dinamarquês, associando as incertezas e o rompimento do noivado de Kierkegaard ao seu próprio complicado relacionamento com Felice Bauer. Leu, ainda, Arthur Schopenhauer, como se verifica claramente em, pelo menos, sete de seus aforismos – opinião compartilhada por Sandro Barbera, Harold Bloom e o biógrafo Reiner Stach.

É bem verdade que, após o diagnóstico da doença, a tentativa de aposentar-se, a escolha de um local para recuperar-se e as eternas discussões com seu pai, nos primeiros dias em Zürau, Kafka não conseguiu escrever quase nada. Somente em meados de outubro ele começaria a redigir em seus cadernos de notas uma série de aforismos nos quais sobressaem a reflexão filosófica. Esses aforismos parecem configurar uma tentativa de Kafka de lidar com sua situação de vida em termos transcendentais, embora não seja correto afirmar que tais aforismos tenham caráter definitivamente religioso, como Max Brod esforçou-se em difundir a partir da década de trinta. Na realidade, os *Aforismos de Zürau* e os demais dos *Cadernos G* e *H* não se tratam de peças narrativas. São antes textos experimentais que mostram pensamentos derivados de ou em forma de imagens, mas sem se tornarem alegorias. Eles representam, portanto, uma abordagem nova da parte do escritor. Em conversas com Max Brod, no final de 1917, Kafka insistia (descontado certo arroubo melodramático) que *Um Médico Rural* era o seu último livro, e que a sua tarefa não seria mais absolutamente literária, mas sim moral.⁹⁴ E, penso, por extensão, filosófica. Aliás, a filosofia fora a sua primeira opção antes mesmo do Direito, além do que Kafka sempre buscou encontrar identificações pessoais

93 Hassidismo ou Chassidismo. De "Hassidus" ou "piedosos"; "devotos". Foi um movimento religioso no seio do Judaísmo ortodoxo que visou a promoção de uma maior espiritualidade por intermédio da popularização e mesmo internalização do misticismo judaico, como aspecto fundamental da fé dos judeus. O uso do termo "Hassidismo" concerne às práticas e devoções desenvolvidas na Europa Central, durante a primeira metade do século XVIII, pelo rabino Israel Ben Eliezer, mais conhecido pelo nome de Baal Shem Tov, como forma de reação ao judaísmo legalista ou talmúdico, considerado por demais intelectualizado. Dado importante é que Dora Diamant, a grande companheira de Kafka no final de sua vida, era de família hassídica de origem polonesa.

94 Cf. STACH, 2013, II, p. 228.

nos escritos e nas vidas de filósofos, como é o caso de Kierkegaard. De qualquer modo, não é preciso insistir muito para reconhecer que em seus aforismos Kafka estava efetivamente praticando a seu modo a reflexão filosófica.

De maneira geral pode-se dizer que os aforismos consistem principalmente de notas bem formuladas com ênfase em questões sobre Bem e Mal; verdade e mentira, alienação e redenção. São registros de quem estava vivendo a experiência do choque de uma grave hemoptise de uma doença ameaçadora e estava determinado a chegar aos abismos onde o pensamento se confronta com sua própria extinção. De fato, os aforismos são textos enigmáticos e, como quase tudo em Kafka, difíceis de determinar em seus aspectos estéticos, uma vez que parecem trabalhar nos limites da cognição, numa “área livre, rarefeita entre conhecimento e sabedoria”.⁹⁵

Como lembra Rainer Stach, salta aos olhos o fato de que, em meio a uma guerra atroz sem precedentes, enquanto sociedades e Estados da Europa entravam em colapso, enquanto valores civilizatórios se desintegravam e milhões de pessoas viviam dramas tremendos e aventuras repletas de emoção, um escritor deixasse de contar histórias e passasse a refletir sobre coisas triviais como paraíso, pecado, paciência, sofrimento. Talvez estes assuntos representassem um esteio psicológico para Kafka em meio a tamanhas turbulências. Nesse sentido, seu ponto de vista era involuntariamente privilegiado. Na condição de judeu tcheco de fala alemã, ele estava acostumado à instabilidade do mundo, porém agora teria de lutar contra um diagnóstico que lhe decretava que as coisas não seriam mais com antes. Assim, tanto os aforismos quanto as cartas do período atestam que o escritor estava bastante preocupado com a dupla tensão do mundo e de seu corpo doentio.

Como não poderia deixar de ser, Kafka deixou novamente inscrita a sua marca autobiográfica, a sombra de seu *doppelgänger* em seus personagens, os duplos do nome Kafka em seus textos: Raban, Samsa, Joseph K. e nos aforismos – gralha⁹⁶ [*Krähe*]:

32.⁹⁷As gralhas afirmam que bastaria uma única gralha para destruir o céu. Não há dúvida de que assim é, mas nada fica provado contra o céu porque a existência de céus significa justamente a impossibilidade de haver gralhas. (KAFKA, 1993, p. 19.).⁹⁸

95 Cf. Idem, p. 230.

96 A palavra “kafka”, em tcheco “kavka”, significa “gralha”; em alemão, “Krähe” (sing.) e “Krähen” (pl.).

97 A numeração assegure a que se encontra nos manuscritos originais. Max Brod os aforismos de Kafka no livro *Considerações sobre o pecado, o sofrimento, a esperança e o verdadeiro caminho* [Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg] publicado em 1931. Tais aforismos também são conhecidos como *Aforismos de Zürau* [Die Zürauer Aphorismen]. Utilizo aqui a tradução de Modesto Carone: “Aforismos” in *Essencial Franz Kafka*. São Paulo : Penguin/Companhia das Letras, 2011.

98 “Die Krähen behaupten, eine einzige Krähe könnte den Himmel zerstören. Das ist zweifellos, beweist aber nichts gegen den Himmel, denn Himmel bedeuten eben: Umöglichkeit von Krähen.” (KAFKA, 2002,

Com uma dialética rigorosa, o escritor mostra que o pássaro e o firmamento se contradizem mutuamente. Não há nenhuma possibilidade de transcendência, um céu, um além-mundo, para a gralha [*kafka*]. Kafka não esboçou uma atitude impessoal. Antes procurou em seus aforismos criar ressonâncias entre os acontecimentos íntimos e as imagens sociais maiores tornando-se, sem dúvida, um homem de seu tempo.

2.3 – Aspectos formais.

Sobre os aforismos de Kafka paira a pergunta se eles seriam escritos literários ou não. Para Kafka isso certamente pouco importasse. Afinal, para ele, narrativas, diários, cartas, aforismos eram um único e mesmo processo de escrita. Contudo, creio ser indispensável passar em revista a forma-aforismo para que possamos entender um pouco melhor a forma com que a escrita de Kafka encontrou expressão naquele momento.

Com efeito, a palavra “aforismo” deriva do grego *aforismós* [αφορισμός] e significa “definição”. Ela provem do verbo grego *aphorizein*, uma combinação de *afo* (“afastado, separado” ou “proveniente, derivado de”) + *horos* (“fronteira, limite”) e *horizein* (“limitar”). O termo “aforismos” passou a significar uma breve sentença ou máxima que contém uma regra, uma mensagem, um conceito moral, um princípio de grande alcance.

Quem primeiro concebeu uma obra com o título de “Aforismos” foi o médico grego Hipócrates (469-377a.C.) que reuniu uma coleção de definições de várias doenças, escritas da maneira mais concisa e objetiva possível. É bastante conhecida a primeira parte do aforismo que abre a obra: “A vida é breve, a arte [médica] é longa, a ocasião fugidia, a experiência enganosa, o julgamento difícil. (...)”. Curioso observar como a forma aforismática foi utilizada como pedagogia do diagnóstico, o tratamento das doenças conhecidas por Hipócrates em seu tempo, atribuindo suas causas ao desequilíbrio entre os quatro “humores” corporais: o sangue, a fleuma, a bÍlis e a atrabÍlis.

Os moralistas franceses, notadamente La Rochefoucauld (1613-1680), Blaise Pascal (1623-1662), La Bruyère (1645-1696), Vauvernagues (1715-1747) e Nicolas Chamfort (1741-1794) foram responsáveis por retirar o aforismo do universo da medicina e trazê-lo para a esfera social e moral. Erigindo-se em sintomatologia do caráter e dos costumes humanos, os aforismos escritos por esses autores constituíam-se em reflexões que tendiam às máximas bem definidas que serviam como regras para o comportamento em sociedade e avaliação dos costumes do tempo com agudeza de espírito. Tais aforismos eram leitura corrente até mesmo

no século XX, tanto que, de acordo com o levantamento feito por Klaus Wagenbach, Kafka possuía volumes de Vauvernagues e Chamfort em sua biblioteca durante a juventude.⁹⁹

Na Alemanha o aforismo foi introduzido na tradição literária e filosófica daquele país pelo físico e ensaísta Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) que, por sua vez, havia se inspirado no inglês Francis Bacon (1561-1626), que via o aforismo como forma não-sistemática de expressão de conhecimento, um gênero propício para a observação empírica e levantamento de hipóteses. Nesse sentido o aforismo inglês mantinha ligação com a matriz clássica de Hipócrates, aplicando-o às ciências naturais. Contudo, o aforismo de Lichtenberg exibía uma estrutura hipotética de final aberto que viria a se tornar uma característica do aforismo germânico. Na escrita aforismática alemã sobressairiam ainda os nomes de Friedrich Schlegel (1772-1829) e Novalis (1772-1801), que introduzem o conceito de “fragmento”. Schlegel e Novalis incorporaram o divertimento retórico dos moralistas franceses e o modelo de instigação do pensamento criado por Lichtenberg. Sobre a noção romântica de fragmento que se relaciona com a forma aforismática, explica Victor-Pierre Stirnimann:

um fragmento não subsiste sozinho. Trata-se de um animal gregário, que só atinge o objetivo visado graças à ressonância do conjunto. Cada fragmento precisa repetir, complementar, contradizer e pontuar todos os outros que o acompanham nesta sintaxe sem controle, alimentando a dinâmica de reação em cadeia. Um conjunto de fragmentos não é sistema, porém; imperfeições e contratempos são ingredientes indispensáveis para fortalecer-lhe o ritmo. Um ninho de vespas, descrevia Goethe. (STIRNIMANN, 1994, p. 17-18.).

Talvez seja por causa dessa mesma noção presente na mentalidade literária germânica – incluídos Áustria e Boêmia – que teria feito com que Max Brod sentisse uma falta de “ressonância de conjunto” e tivesse se apressado em intitular a sequência dos 109 aforismos de Kafka de *Considerações sobre o pecado, o sofrimento, a esperança e o verdadeiro caminho*, o que, convenha-se, dá à coletânea um certo sentido unificador.

Ainda no contexto germânico, fundamental a contribuição de Arthur Schopenhauer (1788-1860) para o estabelecimento do aforismo como arte literária e filosófica a um só tempo. Como aponta Jair Barboza, o editor das obras de Schopenhauer, Arthur Hübscher, afirmava que tanto quanto o diálogo proporcionou a forma do filosofar de Platão, o aforismo também proporcionou a forma do filosofar de Schopenhauer. Comenta, pois, Barboza:

Ao lado das grandes formas universais do filosofar, aparece doravante uma nova: junto com aquela meditativa do diálogo budista de doutrinação, e além do diálogo platônico, do tratado lógico-metódico dos escolásticos e da

99 Cf. WAGENBACH, 1967, p.234 e 242.

exposição dedutiva e sistemática de Kant, entra em cena, pela primeira vez, o aforismo como grande forma artístico-filosófica. (BARBOZA, 2002, p. IX-X)

Schopenhauer, valeu-se mesmo – especialmente em seus escritos de juventude e em reflexões fora já do ciclo de *O Mundo como Vontade e como Representação* – do filosofar aforismático herdado dos moralistas franceses, de Lichtenberg, dos primeiros românticos alemães, sem esquecer a influência do espanhol Baltasar Gracián (1601-1658)¹⁰⁰. Valendo-se da forma-aforismo, Schopenhauer evitava a linearidade da exposição lógica dos sistemas filosóficos correntes em seu tempo, como o de seu desafeto Hegel. Schopenhauer entendia que a escrita aforismática era capaz de manter o frescor e a originalidade das intuições sem que fosse necessário submeter-se à camisa-de-força da ordem expositiva. Assim, “a tarefa filosófica se definiria antes como próxima à artística”, sinalizando que o filósofo é um artista da reflexão materializada na escrita.¹⁰¹ Schopenhauer chegaria mesmo a escrever os *Aforismos para a Sabedoria de Vida*, incluídos nos *Parerga e Paralipomena*. Como ensina José Thomaz Brum, em tais aforismos, o filósofo da Vontade:

...faz uma concessão à felicidade pessoal, adotando uma atitude francamente 'desligada' face ao mundo perverso. Nesse caso Schopenhauer se torna menos heróico do que o apóstolo do ascetismo mas, em compensação, se aproxima de uma sabedoria que – em sua Estética – identificou com a atitude contemplativa. (BRUM, 1998, p. 52.)

Não podemos nos esquecer, por fim, de dois extraordinários aforistas, os quais, sem dúvida, foram importantes referências para Kafka: Søren Kierkegaard (1813-1855), um dos autores prediletos do escritor, estudado no período em que permaneceu em Zúrau, também ele bastante influenciado pelos aforismos de Lichtenberg, mas voltando sua verve filosófica para as especulações religiosas e sobre angústia do indivíduo.

O outro aforista importante para Kafka seria Friedrich Nietzsche (1844-1900) que, a partir de Montaigne, pensava o aforismo e os parágrafos também como uma forma do pensamento pluralista. Com relação a Nietzsche é fundamental considerar-se que Kafka foi, em seus anos de formação, assinante da revista *Der Kunstwart*, dirigida por Ferdinand Avenarius, publicação de arte e cultura co-fundada por Friedrich Nietzsche, cuja linha editorial visava defender “a pureza do estilo alemão.”¹⁰²

É preciso reconhecer ainda a contribuição de Karl Kraus (1874-1936), admirado por

¹⁰⁰ Schopenhauer foi inclusive tradutor do *Oráculo Manual* de Baltasar Gracián.

¹⁰¹ Cf. BARBOZA, 2002, p. X.

¹⁰² Cf. LAMAIRE, 2006, p. 54.

seus aforismos mordazes vazados em alemão vienense cristalino, um literato polêmico e mesmo beligerante, um judeu anti-judeu, a quem Kafka e Max Brod conheceram pessoalmente nos cafés de Praga e que se tornou um autor bastante popular no mundo germânico.

Quanto a Franz Kafka e seus aforismos, é possível admitir aquilo que diz Harold Bloom: “Kafka é um cruzamento altamente original de aforista e contador de parábolas, curiosamente semelhante a Wittgenstein e também Schopenhauer e Nietzsche.” (BLOOM, 1994, p. 433.). Disso importa afirmar que Kafka, além de, mais propriamente, mestre da “pequena prosa”, possuía um domínio notável da arte do aforismo, praticado especialmente naquele período de sua vida. Uma arte que poderia ser aproximada daquela dos moralistas franceses, pois Kafka demonstrava possuir uma particularíssima “observação psicológica”, tal que, mesmo das passagens mais espinhosas e desagradáveis de sua vida, pôde colher sentenças¹⁰³, como diria Nietzsche.

2.4 – Aspectos interpretativos.

Os especialistas continuam a debater a respeito dos aforismos dos *Cadernos G e H* e os *Aforismos de Zürau* no contexto da obra de Kafka. Muitos leitores inclusive os desconhecem e teriam dificuldade de reconhecê-los como parte da obra literária de Kafka, a qual inclui as poucas publicações em vida e somadas as muitas publicações após sua morte, o que torna incerta a definição do que é definitivamente a sua obra, já bastante fragmentária. Mas, afinal, que ligação haveria entre a prosa de *O Foguista*, *A Metamorfose*, *Na Colônia Penal* e os enigmáticos aforismos kafkianos? Na realidade, como autor moderno que foi, Kafka esteve sempre a realizar experimentações, em muitos casos abandonando-as em seguida, inconclusas, em virtude de seu rigor estético que exigia nada menos do que a perfeição.

Como se disse acima, foi Max Brod quem publicou os aforismos de Zürau sob o título de *Considerações sobre o pecado, o sofrimento, a esperança e o verdadeiro caminho* em 1931, seguindo a seleção e a numeração estabelecida por Kafka, desconsiderando os demais manuscritos dos *Cadernos G e H* e seu contexto. A despeito do mérito inquestionável de ter dado ao mundo conhecer mais essa obra de Kafka, Brod não conseguiu explicar a contento a surpreendente mudança de registro de Kafka, que saltou de uma prosa cristalina, da invenção de híbridos e paródias de lendas, contos-de-fadas e narrativas judaicas, com estilo realista,

¹⁰³ Cf. NIETZSCHE, Aforismo 35, *Humano, demasiado humano*, 2000, p.122.

para aforismos ora secos, ora imagéticos, de grande força cognitiva. Valendo-se de sua autoridade e testemunho de amigo de Kafka, o que Max Brod fez foi interpretar que Kafka não só era um autor de origem judaica, como principalmente abraçara o Judaísmo, haja vista os temas que abordou nos aforismos, quais sejam: o ostracismo, o isolamento, o afastamento da família, a necessidade de comunidade e de redenção social. Max Brod avançou nessa argumentação a ponto de considerar os aforismos como decorrência do Judaísmo que já vinha sendo desenvolvido nos trabalhos anteriores a 1917-18. Brod iria ainda mais adiante ao expandir essa interpretação judaica para uma interpretação teológica, asseverando que Kafka tanto aderira à crença e à doutrina religiosas que estava aprendendo hebraico – o que, naturalmente, não pode se sustentar, em face das análises críticas posteriores, como único entendimento da obra. Ademais, essa visão de Brod pode ser contraditada a partir de uma atenta leitura dos aforismos.

Evidentemente, nos *Aforismos de Zürau* e das notas integrais dos *Cadernos G e H*, realmente encontram-se imagens, palavras e temas que podem ser remetidos à tradição judaica, o que propiciaria uma interpretação teológica imediata. Um exemplo conhecido desse viés são as discussões entre Walter Benjamin e Gershon Scholem a respeito do gnosticismo e do cabalismo judaicos dos escritos de Kafka. Diante disso, deixou-se para os estudiosos com afinidades com o Judaísmo a tarefa de se aprofundarem nessa linha interpretativa. O crítico literário norte-americano de origem judaica Harold Bloom, por exemplo, além de considerar os *Aforismos de Zürau* como um dos pontos centrais da obra de Kafka, é um dos estudiosos que aderem à corrente teológica, considerando que “talvez Kafka, neocabalista professo, assumisse como missão teúrgica secreta o plano de tornar o Deus dos judeus uma pessoa mais paciente.” (BLOOM, 1995, p. 428.). Conhecido pelo brilhantismo de seus *insights*, mas pela parcimônia argumentativa, Bloom – no mesmo ensaio *Kafka: Paciência Canônica e “indestrutibilidade”* – chega a adotar uma posição ambígua ao afirmar que “Kafka, [era] uma sensibilidade religiosa de raro gênio, não acreditava em Deus, nem mesmo no Deus infinitamente remoto dos gnósticos.” (BLOOM, 1994, p. 432).

Todavia, para um olhar mais prudente sobre essa produção *sui generis* de Kafka, é fundamental reconhecer que a ligação possível entre literatura, judaísmo e modernidade no século 20 é bastante complicada e extensa para que possamos apor um rótulo ou enquadrar uma obra numa catalogação com pretensão ao dogma religioso, sob pena de se conceber um “Kafka sionista”, por exemplo. Porém, mesmo acatando a possibilidade de uma esfera teológica nos aforismos, encontramos a defensiva do próprio Kafka com relação a ela, como analisa Reiner Stach:

Daí, a resistência palpável com que ambos os diários de Kafka e as meditações de Zúrau encontram a cada tentativa de destilar um conteúdo religioso positivo. Kafka nunca estabeleceu uma conexão direta com Deus. Ele pensava Deus quase que exclusivamente como um protagonista nos mitos bíblicos, especialmente na história do paraíso perdido. Mas mesmo aqui, Deus continua a ser um papel, uma conceituação, e não um Deus consumado. Kafka não levou qualquer dessas considerações exegéticas em conta em seu conjunto de anotações. Mas onde quer que ele colocou uma perspectiva literária, onde quer que ele contornou imagens e linguagem metafórica e falou diretamente sobre a questão da religião, ele imediatamente construiu uma distância intelectual. (STACH, 2013, II, p. 238 – tradução nossa).¹⁰⁴

Assim, conclui-se que, apesar de utilizar termos e imagens do universo religioso ou com aparência teológica, Kafka o fez com o intuito de exacerbar as tensões dialéticas de seus raciocínios. Por outro lado, quanto mais mergulhamos nos aforismos do escritor, mais se torna claro que ele não estava tão distante de seu universo narrativo como poderia parecer à primeira vista. Tal como nas narrativas, ele conjurou toda a transcendência, seja na forma da lei, da verdade, da culpa, do indestrutível; substituindo-a por uma posição de afastamento desesperançado, num gesto em direção ao vazio. E mesmo assim, em seus aforismos Kafka parece nunca chegar ao fim.

É notório para todos os que se debruçam sobre a obra de Kafka, que ele parece jamais deixar-se interpretar – ele evitava formular explicações de suas obras. Isso torna o trabalho de interpretá-lo uma tarefa inglória. Penso, entretanto, ser possível compreender alguns dos aforismos admitindo a grande quantidade de referências intelectuais que Kafka tomou contato no outono e inverno de 1917-1918, além das de origem religiosa. Exceção feita às leituras e meditações que Kafka fez sobre a vida e a obra de Kierkegaard cujas reflexões de matiz religioso são inegáveis. Procuo insistir no reconhecimento da extração filosófica do aforismo porque ele é a própria zona de vizinhança, diálogo entre literatura e filosofia, entre a poesia de Kafka e aspectos da filosofia de Schopenhauer, como adiante veremos ser mais do que plausível. Na realidade, uma evidência.

104 “Hence, the palpable resistance with which both Kafka's diaries and the Zúrau meditations meet every attempt to distill a positive religious content. Never did Kafka establish a direct connection to God. He thought of God almost exclusively as a protagonist in biblical myths, especially in the story of paradise lost. But even here, God remains a role, a conceptualization, and not even a consummate one. Kafka did not take any of these exegetic considerations into account in his set of slips of papers. But wherever he dropped the literary perspective, wherever he bypassed imagery and metaphorical language and spoke directly about the issue of religion, he immediately built up an intellectual distance.” (STACH, Op.Cit.)

2.5 – Kafka e Schopenhauer: instâncias de questionamento.

Como dizia, o que é interessante no uso do aforismo por Kafka é que essa forma partilha da dupla natureza literária e filosófica, o que permite reconhecer imediatamente o diálogo que o escritor pode estabelecer com as ideias de Schopenhauer. Se existiam dúvidas de que Kafka tivesse conhecimento efetivo da obra do filósofo alemão, tais dúvidas se dissipam nos aforismos escritos em Zürau. É justamente nos *Aforismos* de Zürau e nos *Cadernos G e H* que Kafka reflete sobre tópicos específicos da filosofia da Vontade, tais como morte, erro, sofrimento, positividade da dor, indestrutibilidade, justiça eterna e representação. Vejamos esses tópicos para avaliarmos as zonas de vizinhança entre o escritor de Praga e o filósofo de Frankfurt.

2.5.1 – Da morte

Nos *Cadernos G e H*, escritos na sequência das pequenas narrativas que integrariam a coletânea *Um Médico Rural*, flagramos o escritor, recém-diagnosticado como portador de tuberculose, refletindo sobre a extinção do indivíduo num registro não ficcional. Numa das entradas do *Caderno H*, de 26 de fevereiro de 1918, por exemplo, Kafka anota: “Nossa salvação é a morte, mas não esta.” [Unsere Rettung ist der Tod, aber nicht dieser.]¹⁰⁵ Trata-se de um aforismo que se coloca como comentário à *Metafísica da Morte* e ao capítulo X de *Parerga e Paralipomena*, denominado *Sobre a doutrina da indestrutibilidade de nosso ser verdadeiro pela morte*. Numa leitura preliminar poderíamos considerar que o aforismo estaria falando da morte do indivíduo segundo o ponto-de-vista das religiões, que a encaram como passagem para um plano salvífico, nas quais se crê que o corpo humano ressuscitado gozará de vida eterna. Daí por que a morte seja tida como “salvação”. Mas Kafka está dizendo que a morte, tal como a conhecemos, não é essa salvação para a eternidade num Além-mundo. Uma *outra* morte poderia sê-lo. Existiram duas mortes, portanto? De fato, Kafka discute aqui a ideia de Schopenhauer de que todo indivíduo morre enquanto indivíduo, porém continua a existir na vida eterna da *espécie*, da Ideia platônica infinita do animal homem e de tudo quanto existe do orgânico ao inorgânico. O indivíduo desaparece, mas a espécie é perene enquanto objetivação da Vontade.

Mas, o aforismo instiga a reflexão. Por mais simples que seja a sua formulação, nos obriga a lê-lo e relê-lo. Assim, em uma segunda interpretação, poder-se-ia dizer que Kafka

¹⁰⁵ KAFKA, *N.S.F. II*, 2002, p. 101.

estaria ampliando radicalmente a reflexão schopenhauriana ao aludir à hipótese de que uma *outra morte* salvadora seria a do completo aniquilamento da espécie. A existência, tanto individual quanto coletiva do homem cessaria e nos dissolveríamos no “paraíso perdido do nada”, numa liberação absoluta de todo sofrimento concebível. Numa terceira visada, porém, poderíamos admitir ainda que Kafka estivesse dizendo que *esta morte* não é a salvação porque ela suprime apenas os sofrimentos do indivíduo. Se, de acordo com Schopenhauer, jamais nos aniquilaremos totalmente, logo, para Kafka, a morte pessoal não é salvação porque ela é uma morte incompleta e continuaremos a padecer a repetição dos mesmos sofrimentos absurdos impostos pela Vontade, eternamente.

Num outro belíssimo texto do *Caderno H*, não estritamente um aforismo, Kafka desenvolve uma outra reflexão sobre a morte dentro da perspectiva schopenhauriana:

Após a morte de uma pessoa, um silêncio especial e benfazejo se instala por um tempo, mesmo sobre a terra a qual concerne a pessoa do defunto, uma febre terrestre cessou, não se vê mais a agonia, um erro parece eliminado, para os vivos é uma ocasião para recobrar o fôlego, é por isso que se abrem as janelas das câmeras mortuárias – até que tudo se revele não ser mais que uma aparência e a dor e as lamentações comecem. (KAFKA, *N.S.F. II*, 2002, p. 100 – Tradução nossa partir de Marthe Robert.)¹⁰⁶

De acordo com Barbera, esse texto é bastante importante porque reproduz, inclusive, o léxico de Schopenhauer que chama de “erro” a existência individual. Parece-me interessante cotejá-lo com uma passagem de *Metafísica da Morte* para observarmos o diálogo que estabelecem:

Disso é para se concluir que todo o cessar do processo vital tem de ser, para a sua própria força motriz, um alívio maravilhoso: o qual talvez tenha participação na expressão de doce contentamento na fisionomia da maior parte dos mortos. Em geral, o instante da morte poder ser semelhante ao acordar de um grave pesadelo. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 70-71.).

Em ambos trechos a morte é encarada como uma pausa benéfica no processo vital que se configura como conflito, luta, entredevoração. Assim essa “expressão de doce satisfação” que se vê no rosto dos defuntos é um indício de que tais tensões e conflitos esgotaram a força

106 “Nach dem Tod eines Menschen tritt selbst auf Erden hinsichtlich des Toten für eine Zeitlang eine besondere wohltuende Stille ein, ein irdisches Fieber hat aufgehört, ein Sterben sieht man nicht mehr fortgesetzt, ein Irrtum scheint beseitigt, selbst für die Lebenden eine Gelegenheit zum Atemschnöpfen, weshalb man auch die Fenster des Sterbezimmers öffnet, bis ich dann alles doch nur als Schein ergibt und der Schmerz und die Klagen beigehen.” (KAFKA, Op.Cit.); e KAFKA, *Préparatifs de Noce a la Campangne*. Tradução de Marthe Robert, 1957, p. 108.

vital. De forma que se torna possível comparar o momento da morte com o despertar depois de um sonho ruim. De acordo com Sandro Barbera, nos três aforismos que seguem ao seu texto acima citado, Kafka praticamente faz um resumo das ideias de Schopenhauer sobre a morte do indivíduo, refletindo que ela não é um caminho com destino ao “paraíso perdido do nada”, mas um instante do “jogo” da Vontade auto-empenhada na infinita produção e destruição dos seres individuais. Cito esses aforismos: 1.) “O que há de cruel na morte é que ela traz consigo a dor real, mas não o fim –”¹⁰⁷; 2.) “O que há de cruel na morte: um fim aparente causa uma dor real.”¹⁰⁸; e 3.) “Lamentos sobre o leito de morte são, com efeito, lamentos sobre o fato de que nada morre no verdadeiro sentido do termo; somos ainda obrigados a nos contentar com essa maneira de morrer, continuamos a jogar esse jogo.”¹⁰⁹ (KAFKA, *N.S.F. II*, 2002, p. 100-101. – Tradução nossa a partir de Marthe Robert.).

Diga-se mais que, nesse contexto, a reflexão sobre a indiferença da Vontade em relação à vida e à morte dos indivíduos¹¹⁰ também é contemplada por Kafka, que concebe uma outra bela imagem para um aforismo de seu *Caderno H*:

Certamente, não aconteceria nada, uma pessoa, dez, todo um povo poderia não mais ressurgir da terra e não aconteceria nada, a vida poderosa continuaria o seu curso, os celeiros estão ainda cheios de bandeiras que jamais foram baixadas, este realejo tem apenas um cilindro, mas é a eternidade em pessoa quem gira a manivela. E, no entanto, quanta angústia! (KAFKA, *N.S.F. II*, 2002, p. 241. – Tradução nossa a partir de Marthe Robert.).¹¹¹

Com efeito, por mais que Schopenhauer insista que, apesar da indiferença cruel da Vontade, esta traga em seu bojo a imperecibilidade da vida e isto seja o “lado bom da coisa”, Kafka parece entender de outro modo, afirmando a angústia desse processo, o que não deixa de revelar ainda que o chicote da Vontade continua a vergastar impiedosamente nossas existências.

107 “Das Grausame des Todes liegt darin, daß er den wirklichen Schmerz des Endes bringt aber nicht das –” (KAFKA, Op. Cit.).

108 “Das Grausamste des Todes: ein scheinbares Ende versacht einen wirklichen Schmerz.” (KAFKA, Op. Cit.).

109 “Die Klage am Sterbebett ist eigentlich die Klage darüber, daß hier nicht im wahren Sinn gestorben worden ist, noch immer müssen wir uns mit diesem Sterben begnügen, noch immer spielen wir das Spiel.” (KAFKA, Op. Cit.).

110 “Portanto, na medida em que a natureza abandona seus organismos tão indizivelmente engenhosos, não apenas à voracidade do mais forte, mas também ao acaso mais cego, e ao humor de cada louco, e ao capricho de cada criança, ela exprime que a aniquilação desses indivíduos lhe é indiferente, não lhe prejudica, não significa nada, e que, nesses casos, o efeito importa tão pouco quanto a causa.” (SCHOPENHAUER, *Metafísica da Morte*, 2002, p. 78.)

111 “Gewiß, es würde nichts geschehn, einer, zehn, ei ganzes Volk könnte liegen bleiben und es würde nichts geschehn, weiter ginge das mächtige Leben, noch übervoll sind die Dächboden von Fahnen die niemals aufgerollt gewesen sind, dieser Leierkasten hat nur eine Walze, aber die Ewigkeit in eigener Person dreht die Kurbel. Und doch die Angst!” (KAFKA, Op. Cit.).

2.5.2 – Do sofrimento

No *Caderno G*, e especificamente na sessão numerada dos *Aforismos de Zürau*, Kafka reflete:

102. Todos os sofrimentos ao nosso redor nós também temos de sofrer. Temos todos não um corpo, mas um estilo de crescer, o que nos faz atravessar todas as dores, seja nesta ou naquela forma. Assim como a criança evolui por todos os estágios da vida até a velhice e a morte (e cada estágio no fundo parece inalcançável ao anterior, na exigência ou no medo), do mesmo modo evoluímos (ligados não menos profundamente à humanidade do que a nós mesmos) por meio de todas as dores deste mundo. Nesse contexto, não existe lugar para a justiça, nem também para o medo da dor ou para a interpretação do sofrimento como um mérito. (KAFKA, 2011, p. 205-6.)¹¹²

Vê-se aqui a ampliação da reflexão schopenhaueriana sobre sofrimento individual e sua relação com a perenidade da espécie humana. O que Kafka diz é que temos necessariamente de sofrer as dores que o mundo nos inflige. Para o escritor, os seres humanos dispõem de um ímpeto de crescimento que nos permite “atravessar todas as dores”, algo assim como um elã ao qual poderíamos aproximar, se quiséssemos, à “Vontade de Vida” cega e devoradora de Schopenhauer. Porém, na visão de Kafka, não é a vida imortal da espécie aquilo que nos une, mas as “dores deste mundo” [Leiden dieser Welt], sem dúvida, uma apropriação do léxico de Schopenhauer em *Acréscimos à Doutrina da Dor (Sofrimento) do Mundo* [Nachträge zur Lehre vom Leiden der Welt].

Kafka desvia-se da ideia de que é a espécie (humanidade) que se desenvolve no tempo, insistindo que é o indivíduo que evolui por meio dessas mesmas dores. Nesse raciocínio sente-se ressoar as palavras de Schopenhauer: “cada história de vida é uma história de sofrimento.” [ist jeder Lebensgeschichte eine Leidensgeschichte]. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 417.) E Kafka conclui que, neste contexto das dores deste mundo, não existe lugar para a justiça, para a ideia de que sofrer “salva” o homem para uma dimensão religiosa espiritual superveniente. Bela é também a ideia – em meio à experiência da própria doença – de que não há lugar para o “medo da dor”, já que evoluímos de estágio em estágio, da infância para morte, estágios que se repetem e cuja ultrapassagem é quase uma paralização, visto que ela “no fundo parece inalcançável”. Aqui vemos Kafka fiel à sua imagem da jornada que não

¹¹² “Alle Leiden um uns müssen auch wir leiden. Wir alle haben nicht einen Leib aber ein Wachstum und das führt uns durch alle Schmerzen, ob in dieser oder jener Form. So wie das Kind durch alle Lebensstadien bis zum Greis und zum Tod sich entwickelt (und jenes Stadium im Grunde dem früheren, im Verlangen oder in Furcht, unerreichbar scheint) ebenso entwickeln wir uns (nicht weniger tief mit der Menschheit verbunden als mit uns selbst) durch alle Leiden dieser Welt. Für Gerechtigkei ist in diesem Zusammenhang kein Platz, aber auch nicht für Furcht vor den Leiden oder für die Auslegung des Leidens als eines Verdientes.” (KAFKA, *N.S.F. II*, 2002, p. 137.).

chega ao fim, do viajante que é impedido de prosseguir até seu destino por razões insondáveis e que parece ecoar o Schopenhauer de *Metafísica da Morte*, quando este comenta sobre o sentimento que diz a todo homem que há algo nele de absolutamente imperecível: “Até mesmo o frescor e a vivacidade das recordações dos tempos mais longínquos, da primeira infância, mostram que alguma coisa em nós não se move com o tempo, não envelhece, mas permanece inalterável.” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 118.).

Diga-se mais. Neste aforismo podemos entrever que Kafka – aparentemente sob um viés a-histórico como Schopenhauer – parece na realidade preocupado com as dores que atingiam não a humanidade, mas cada indivíduo durante Primeira Guerra, uma das mais destrutivas da história moderna, que envolveu mais de 20 países e deixou 10 milhões de mortos e 20 milhões de feridos. Kafka estaria, portanto, em sintonia com a “estrutura de sentimento” da época ao cunhar esse aforismo. Numa “ponte” sincrônica, diria que Kafka concordaria com Emil Cioran quando este diz que: “O eu é uma obra de arte que se nutre do sofrimento.” (CIORAN apud BRUM, 2012, p. 104).

No que se refere especificamente à natureza do sofrimento, Kafka também mantém-se dentro dos limites da doutrina schopenhaueriana quando trata do problema da “positividade da dor” num dos rascunhos dos aforismos do *Caderno H*:

O sofrimento é o elemento positivo deste mundo, é mesmo a única relação entre este mundo e o positivo. É somente aqui que o sofrimento é sofrimento. Não quer dizer que aqueles que sofrem devam ser elevados a outro lugar por causa de seu sofrimento, mas que isso que se chama sofrimento nesse mundo é, num outro mundo imutável e simplesmente liberado de sua oposição, êxtase [Seligkeit]. (KAFKA, *N.S.F. II*, 2002, p. 83. – Tradução nossa a partir de Marthr Robert.).¹¹³

A expressão “positividade da dor” empregada por Kafka é extraída do capítulo XII dos *Parerga*, intitulado *Acréscimos à doutrina da dor do mundo*. Observemos, pois, o que diz Schopenhauer na altura do parágrafo 149, trecho com o qual Kafka explicitamente dialoga:

Assim como nós *não sentimos* a saúde de nosso corpo inteiro, mas somente o pequeno lugar onde o sapato aperta, assim com nós não pensamos em todos os nossos afazeres que estão indo bem, mas somente numa ninharia qualquer que nos aborrece. Nisso reside a natureza negativa do bem-estar e

113 “Das Leiden ist das positive Element dieser Welt, ja es ist die einzige Verbindung zwischen dieser Welt und dem Positiven. Nur hier ist Leiden – Leiden. Nicht so als ob die welche hier leiden, anderswo wegen dieses Leidens erhört werden sollen, sondern so, daß das was in dieser Welt Leiden heißt, in einer andern Welt, unverändert und nur befreit von seinem Gegensatz, Seligkeit ist.” (KAFKA, Op. Cit.).

da felicidade, em oposição à natureza positiva da dor, um tema que eu tenho frequentemente salientado. (SCHOPENHAUER, 1977, p. 316. – tradução nossa a partir de E.F.J. Payne.).¹¹⁴

De acordo com a filosofia pessimista de Schopenhauer, a sensação bem-estar e de felicidade é necessariamente negativa, posto que sequer a sentimos. Já a mais mínima dor física é por nós imediatamente sentida, daí a positividade do sofrimento. Eis por que Kafka, uma vez mais, afirma que o sofrimento não é nenhum mérito capaz de conduzir os homens a um plano transcendente. Ou seja, o sofrimento é inerente ao homem e ao mundo, e não algo que padecemos e nos será recompensado numa existência posterior à morte.

No mesmo capítulo encontramos ainda uma outra argumentação de Schopenhauer que certamente chamou a atenção de Kafka, dessa vez vazada em tom de máxima: “nossa vida é um episódio inútil e incômodo no extasiante [säligen] repouso no nada. (SCHOPENHAUER, 1977, p. 325).¹¹⁵ Note-se, na citação acima, a apropriação que Kafka faz da ideia do “êxtase” de jazer na inexistência ou, como ele próprio diz, nesse outro mundo imutável e antidialeticamente livre de seu oposto, qual seja, este nosso mundo de sofrimento. Aqui, sem dúvida, o diálogo entre Kafka e Schopenhauer não poderia ser mais intenso.

2.5.3 – Da indestrutibilidade

Nos *Aforismos de Zürau* verifica-se que um dos pontos da filosofia schopenhauriana que interessava Kafka é a questão da indestrutibilidade. De acordo com Sandro Barbera, foi mérito do estudioso T.J. Reed ter pioneiramente assinalado, em 1965, a presença do tema schopenhaueriano da indestrutibilidade especificamente nos *Cadernos G e H* e nos *Aforismos de Zürau*¹¹⁶, embora Reed terminasse por concluir que não existiria afinidade entre o pessimismo do filósofo alemão e o tom geral das meditações kafkianas. Tal opinião, segundo penso, não parece contradizer o fato de que Kafka efetivamente dialoga com a filosofia de Schopenhauer, mesmo que para negar seus conceitos. Sendo assim, há, ao menos em certos

114 “Wie wir die Gesundheit unsers ganzen Leibes *nicht fühlen*, sondern nur die kleine Stelle, wo uns der Schuh drückt; só denken wir auch nicht an unsere gesammten, Vollkommen wohl gehenden Angelegenheiten, sondern an ingend eine unbedeutende Kleinigkeit, die uns verdrießt – Hierauf beruht die, von mir öfter hervorgehobene Negativität des Wohlseyns und Glücks, im Gegensatz der Positivität des Schmerzes.” (SCHOPENHAUER, Op. Cit.). Na tradução de E.F. J. Payne: “Just as we *do not feel* the health of our whole body, but only the small spot where the shoe pinches, só we do not think of all our affairs that are going on perfectly well, but only of some insignificant trifle that annoy us. On this rests the negative nature of well-being and happiness, as opposed to the positive nature of pain, a point that I have often stressed.” (SCHOPENHAUER, *Parerga and Paralipomena*, 1974, p. 291.).

115 “Unser Leben auffassen als eine unnützerweise störende Episode in der sáligen Ruhe des Nichts.” (Op. Cit).

116 Cf. BARBERA, 2014, p. 11.

textos, uma confrontação, limites, zonas de vizinhança entre ambas obras. Vejamos dentre os *Aforismos de Zürau* aqueles que tratam do tema da indestrutibilidade:

69. Teoricamente existe uma chance de felicidade plena: acreditar no que há de indestrutível em si próprio e não ter de lutar para alcançá-lo. (KAFKA, 2011, p.199.)¹¹⁷

70-71. O indestrutível é um só: cada indivíduo em particular o é, e ao mesmo tempo ele é comum a todos, daí a força sem paralelo da união indissolúvel entre os homens. (KAFKA, 2011, p. 200.)¹¹⁸

Kafka está dialogando com as páginas do pensamento idealista de Schopenhauer em *Metafísica da Morte*. Como explica Sandro Barbera, por intermédio da relação comum com o indestrutível, Schopenhauer estabelece a coincidência entre o Eu e o Mundo, uma vez que a compreensão da indestrutibilidade de nossa existência individual coincide com a compreensão da identidade do macrocosmo com o microcosmo. Peço licença para citar aqui um trecho longo, porém belíssimo, da argumentação de Schopenhauer afim de que possamos comparar a ideia da indestrutibilidade incorporada e discutida por Kafka:

Entrementes, pode-se elucidar aqui o dito por meio de um singular experimento que pode ser seguido pela fantasia, e que se poderia chamar de experimento metafísico. A saber; tentemos de maneira vivaz presentificar o tempo, por certo não muito distante, em que estaremos mortos. Abstraiamos, então, a nós mesmos do mundo e deixemos que ele subsista e logo descobriremos, para nossa surpresa, que ainda estamos lá. Pois supusemos representar o mundo sem nós: só que na consciência o eu é algo de imediato, apenas através do qual o mundo é mediado, e para o qual o mundo existe. Esse centro de toda existência, esse núcleo de toda realidade é que devemos suprimir e, no entanto, deixar o mundo subsistir: ora, esse é um pensamento que pensamos *in abstracto* [em abstrato], mas que não podemos realizar. O esforço para se fazer isso, a tentativa de pensar o secundário sem o primário, o condicionado sem a condição, o que é sustentado sem o sustentáculo, fracassa sempre, mais ou menos como o esforço de pensar um triângulo retângulo equilátero, ou um nascer e perecer da matéria e outras impossibilidades semelhantes. Em vez do resultado procurado, impõe-se a nós o sentimento de que o mundo não está menos em nós do que nós nele, e de que a fonte de toda realidade reside em nosso interior. O resultado é de fato este: o tempo, no qual não serei, chegará objetivamente, mas subjetivamente nunca poderá chegar: – Por conseguinte é para se perguntar até onde cada um de fato acredita, no seu coração, numa coisa que ele propriamente não pode pensar; ou se talvez àquele mero experimento intelectual, já feito de modo mais ou menos claro por cada um, associa-se

117 “Theoretisch gibt es eine vollkommene Glücksmöglichkeit: An das Unzerstörbare in sich glauben und nicht zu ihm streben.” (Op. Cit., p. 128.).

118 “Das Unzerstörbare ist eines, jeder einzelne Mensch ist es und gleichzeitig ist es allen gemeinsam. Daher die beispiellos untrennbare Verbindung der Menschen.” (Op. Cit, p. 128.).

antes a consciência íntima da indestrutibilidade de nosso ser-em-si, e a própria morte seja, no fundo, a coisa mais fabulosa do mundo. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 101-102.).

Kafka no aforismo 69 admite que uma crença nessa indestrutibilidade do ser possa conduzir a uma felicidade plena, ao menos em teoria. Contudo, Kafka salienta a qualidade constitutiva da indestrutibilidade, pela qual *não temos de lutar* para entrarmos em sua posse para sermos felizes. Somos felizes por sermos essencialmente indestrutíveis, ao menos idealmente. E mais, Kafka parece argumentar que se a Vontade schopenhaueriana é puro conflito, por outro lado, o ser individual é indestrutível sem que tenha de esforçar-se, lutar ou dilacerar-se por isso. Seria algo assim como uma “felicidade inercial”.

No aforismo 70-71, Kafka admite diretamente a ideia de Schopenhauer abordando a unicidade da indestrutibilidade presente em cada um dos indivíduos como uma força descomunal e inquebrantável que une os seres humanos. É um reconhecimento da ideia de que “o mundo não está menos em nós do que nós estamos nele e que a fonte de toda realidade repousa em nosso íntimo”, e que referenda a ideia de que a espécie é eterna e imutável como as Ideias que se objetivam da Vontade. Aqui Kafka é puro Schopenhauer, por assim dizer. Vejamos mais outro aforismo sobre a Indestrutibilidade do ser:

50. O homem não consegue viver sem uma confiança duradoura em algo indestrutível nele mesmo, muito embora tanto o indestrutível como a confiança possam permanecer-lhe ocultos de maneira contínua. Uma das possibilidades dessa ocultação permanente é a crença em um Deus pessoal. (KAFKA, 2011, p.196.)¹¹⁹

Na visão do crítico literário Harold Bloom, o aforismo 50 desenvolve o raciocínio de que acreditar é ser, visto que algo no mais profundo de nosso ser não pode ser destruído. Um deus pessoal é apenas uma metáfora para nosso senso de indestrutibilidade, um senso que nos unifica apesar de nós mesmos. Assim, de forma pragmática não se perde a imortalidade, uma vez que permanecemos, em nosso ser essencial, indestrutíveis. E Bloom indaga: “Será isso apenas mais uma exaltação da vontade de viver de Schopenhauer como a coisa-em-si, semelhante ao Eros de Freud, ou é Kafka chegando a alguma coisa mais adequadamente sutil e evasiva?” (BLOOM, 1994, p. 434.).

119 “Der Mensch kann nicht leben ohne ein dauerndes Vertrauen zu etwas Unzerstörbarem, wobei sowohl das Unzerstörbare als auch das Vertrauen ihm dauernd unbekannt bleiben können. Eine der Ausdrucksmöglichkeiten dieses Verbogen-Bleibens ist der Glaube an einem persönlichen Gott.” (KAFKA, 2002, *NSF II*, p. 124.).

Com efeito, no aforismo 50, penso que Kafka chega a algo mais sutil do que evasivo como sugere Bloom. De fato, Kafka parece realizar uma aproximação entre a metafísica imanente de Schopenhauer e uma aparente transcendência religiosa, mas justamente para afirmar a ironia dessa “ocultação”, tanto do caráter indestrutível de nosso ser, quanto da confiança nessa mesma indestrutibilidade. Um das causas dessa ocultação permanente pode ser uma crença num Deus pessoal ou particular, ou seja, numa justificativa ficcional, metafísica que figure a indestrutibilidade. Não podemos viver, portanto, sem a crença em uma imagem para algo que é impalpável. Nem que essa imagem seja um arremedo de certeza, a fim de que não desesperemos. Com esse aforismo Kafka vale-se da ideia da indestrutibilidade para desmascarar o nosso impulso para crer no invisível como transcendente a este mundo.

74. Se o que devia ser destruído no paraíso fosse passível de destruição, então isso não era decisivo; mas se era indestrutível, então vivemos numa falsa crença.(KAFKA, 2011, p. 200.)¹²⁰

No aforismo 74 Kafka reúne a reflexão schopenhaueriana às imagens gnósticas. A expulsão do homem do paraíso, no qual partilhava da presença de Deus, representa uma queda no tempo, na causalidade e no sofrimento. Essa expulsão é, de certa forma, uma destruição do paraíso para o homem. Mas segundo inquire Kafka, se as coisas decisivas no paraíso forem indestrutíveis, a crença no pecado, na culpa, na salvação é falsa. Logo, o paraíso da indestrutibilidade não poderia ser jamais perdido. Ele é idêntico ao nosso íntimo, caso admitamos ser indestrutíveis, já que não há nada mais decisivo do que a vida individual. Trata-se de um aforismo que dá margem a uma reflexão sobre a beatitude, embora Kafka esteja a pôr em dúvida a crença. Ser ou não ser indestrutível. O paraíso considerado como beatitude está imune ao devir e à destruição? Ou Kafka acredita como Schopenhauer num “paraíso perdido do não-ser.”? (SCHOPENHAUER, 2000, p. 66)

Retornando à pergunta de Bloom, afinal para onde Kafka aponta quando incorpora e reflete sobre o conceito de indestrutibilidade? Penso que os aforismos não tendem para a ideia de Schopenhauer de que a tomada de consciência da indestrutibilidade de nosso ser-em-si tenha um efeito consolador. Isso seria como o arrebatamento dionisíaco pelo sentimento de indestrutível pertencimento do ser ao todo do personagem do senador Buddenbrook, à beira da morte, no livro de Thomas Mann, *Os Buddenbrook* (1901). Concordo com Sandro Barbera (2014, p. 11) quando diz que o que interessa a Kafka é justamente o contrário: a ideia de que não há descanso nem repouso mesmo com a morte do indivíduo. Isto é, a consciência de um

¹²⁰ “Wenn das was im Paradies zertört worden sein soll, zerstörbar war, dann war es nicht entscheidend, war es aber unzerstörbar, dann leben wir in einem falschen Glauben.” (Op. Cit., p. 129.).

núcleo indestrutível e eterno de nosso ser apenas nos garante que a morte não pode nos liberar da dor e da repetição do jogo devorador da Vontade.

2.5.4 – Da representação/desorientação

No *Caderno H* encontramos um aforismo bastante complexo ligado aos temas da destrutibilidade/indestrutibilidade e da *desorientação*, tão caro a Kafka:

A destruição deste mundo seria unicamente nosso dever se: em primeiro lugar este mundo fosse mau, isto é, em oposição ao nosso espírito; em segundo lugar se nós estivéssemos em condições de destruí-lo. A primeira coisa nos parece exata, mas nós não estamos em condições de efetuar a segunda. Nós não podemos destruir este mundo porque nós não o construímos como alguma coisa a parte, mas nós nos encontramos nele perdidos [verrirt] ainda mais: este mundo é nossa desorientação, mas como tal ele é uma entidade indestrutível, ou melhor, alguma coisa que pode ser destruída, não a renunciando, mas conduzindo-a até ao fim onde é necessário observar, por outro lado, que o conduzir até o fim não pode ser outra coisa além de uma série de destruições, contudo, sempre no âmbito do próprio mundo. (KAFKA, 2002, *NSF II*, p. 83 – Tradução nossa a partir de Marthe Robert.)¹²¹

Releiamos o aforismo passo a passo. Segundo ele teríamos o dever de destruir o mundo: (A) *Se* ele estivesse em oposição ao nosso espírito, isto é, se ele fosse mau. (B) *Se* nós tivéssemos em condições de destruí-lo. Ora, devemos destruí-lo por ele ser mau (A), mas não estamos em condições de fazê-lo (B). Nós não podemos destruir o mundo (B) porque nós não o construímos como algo destacado de nós, mas estamos *perdidos* dentro dele (C). De fato, “este mundo é nossa *desorientação*” (C) e por isso é uma entidade indestrutível (D). Ou melhor, o mundo é algo que pode ser destruído (E), não por meio de uma renúncia, mas levando o mundo até o fim (F). “Levá-lo até o fim” (F) significa (G) “uma série de destruições” no âmbito do próprio mundo.

Como adverte Sandro Barbera, a multiplicidade das interpretações que tal aforismo suscita não é antitética em relação à unicidade do fundamento. Essa multiplicidade é, ao contrário, a manifestação do caráter inexplicável no reino da variedade e da desorientação. Não há dúvida de que Kafka testemunhou uma série de crises profundas após a morte do

121 “Zerstören dieser Welt, wäre nur dann die Aufgabe, wenn sie erstens böse wäre d. h. widersprechend unserem Sinn und zweitens, wenn wir imstande wären sie zu zerstören. Zerstören können wir diese Welt nicht, denn wir haben sie nicht als etwas Selbstständiges aufgebaut, sondern haben uns in sie verirrt, noch mehr: diese Welt ist unsere Verirrung, als solche ist sie aber selbst ein Unzerstörbares, oder vielmehr etwas das nur durch seine Zu-ende-führung, nicht durch Verzicht zertört werden kann.” (Op. Cit., p. 83.).

Kaiser Franz Joseph que culminaram na mais completa desorientação de milhões de indivíduos. Consoante Barbera, o fato de Kafka afirmar a impossibilidade da aniquilação do mundo e sua rígida consistência não é, como propôs T.J. Reed, “uma polêmica contra a redução do mundo a uma fantasmagoria da representação, a um simples fenômeno ou a uma imagem, pois não é este aspecto da filosofia de Schopenhauer que chama a atenção de Kafka.” (BARBERA, 2014, p. 15.), mas sim o co-pertencimento de nosso eu individual e do mundo à raiz do indestrutível. Contudo, é de fundamental importância a visão de Reed a respeito da afirmação de Kafka de que “este mundo é nossa desorientação.” [diese Welt ist unsere Verirrung]. Para Reed, isso seria uma variação do filosofema de Schopenhauer: “O mundo é nossa representação”. E, como coloca Barbera, o sentido dessa afirmação de Kafka, nega justamente que o mundo como representação seja vão ou mera fantasmagoria.

Indo mais adiante, ensina o professor italiano que o termo *Verirrung*¹²² é empregado por Schopenhauer com diferentes acepções em sua obra. Nos *Parerga*, naqueles trechos utilizados provavelmente por Kafka, *Verirrung* indica uma circunstância semelhante a do pecado original, através do qual a Vontade [Wille] se especifica e pelo qual a unicidade do fundamento se manifesta como uma variedade das aparências. Vejamos Schopenhauer na seguinte passagem dos *Acréscimos à Doutrina da Dor (Sofrimento) do Mundo*:

“*Brahma* criou o mundo através de uma espécie de pecado original ou de desorientação [Verirrung], mas ele próprio permanece no mundo para expiar já que não se encontra liberado (...) No *Budismo*, o mundo nasce na sequência de uma perturbação inexplicável que sucede a um longo período de repouso, etc.” (SCHOPENHAUER, 1977, p. 326. – Tradução nossa a partir de E.F. J. Payne).¹²³

A *Verirrung* [desorientação] aponta simultaneamente para a relação de alteridade e de

122 De acordo com MENDONÇA e SANTOS na nota 16 de sua tradução do ensaio de Sandro Barbera, *O Castelo de Kafka. Itinerário de uma Imagem*, (ver anexo), a palavra *Verirrung* é um substantivo ligado ao verbo *verirren*. Comporta as acepções de: extraviar (-se), perder, desencaminhar, transviar, desviar, desnortear, desvairar, desatinar, enganar; ou mesmo, desassossego, desorientação, confusão, desordem. Optamos por traduzir o termo *Verirrung* por “desorientação”. Se a expressão “Este mundo é nossa desorientação” não estiver negando o mundo como representação (ou, diminuindo sobremaneira sua importância e lugar no indestrutível), mas sim, afirmando certamente sua co-pertença, mesmo desorientada, para com o mundo propriamente do indestrutível, então parece-nos que a tradução de *Verirrung* como “desorientação” pode ser empregada. A menção ao pecado original parece corroborar o termo “desorientação”, dando-lhe um sentido que parece apontar para uma espécie de “perdição”. (Cf. BARBERA, 2014, p. 15). Diga-se ademais que, aquele que “se perde”, está necessariamente “desorientado.”

123 “*Brahma* bringt durch eine Art Sündenfall, oder Verirrung, die Welt hervor, bleibt aber dafür selbst darin, es abzubüßen, bis er sich daraus erlöst hat. (...) Im *Buddhismus* entsteht sie in Folge einer, nach langer Ruhe eintretenden, unerklärlichen Trübung...” (Op. Cit.) e “*Brahma* produces the world through a kind of original sin, but himself remains in it to atone for this until he has redeemed himself from it. (...) In *Buddhism* the world comes into being in consequence of a inexplicable disturbance after a long period of calm...” (SCHOPENHAUER, 1974, p. 300.).

diferença, mas assiná-la igualmente ao co-pertencimento do ser individual ao único fundamento de todas as coisas. Porém, para a filosofia de Schopenhauer, esse fundamento de todas as coisas não jaz em estado de repouso, mas sim numa disposição arraigadamente conflituosa. Ela é possuída por uma “fome” que estimula a Vontade “a cravar os dentes em si própria e a se despedaçar, e isto repercute, na forma de destruição e de luta, em todos os níveis de suas objetivações, do mundo mineral ao mundo animal, para terminar no sombrio fenômeno do canibalismo.” (BARBERA, 2014, p. 17.). Assim, não é possível destruir o mundo meramente renunciando a ele. Luta e impossibilidade de sair do mundo, são para Kafka os indícios de uma invencível imanência destruidora, presente até mesmo na série aniquiladora da vida, na destruição da infância em idade adulta, e desta em velhice até a destruição final com a morte do indivíduo. Mas, jamais podemos destruir o mundo porque estamos nele necessariamente desorientados.

2.6 – A esperança kafkiana.

Como vimos, a presença de Schopenhauer nesses aforismos de Kafka é bastante intensa. Dentre os textos do filósofo que parecem ter sido lidos por Kafka destaca-se o de *Parerga e Paralipomena*, por seus temas e argumentações mais sintéticas, que poderiam servir como um roteiro aos temas desenvolvidos pelo escritor nos *Cadernos G e H* e nos *Aforismos de Zürau*. A relação entre os temas de morte e dor é objeto de estudo nos capítulos X e XII dos *Parerga*, como vimos.

Kafka elimina qualquer esperança, corta a conexão com qualquer espécie de transcendência última, trazendo-nos de volta à história cruel da humanidade de seu tempo e para além dele. A morte não é mais para ele um meio de redenção. Como vimos, a consciência de um núcleo indestrutível e eterno de nosso ser apenas nos garante que a morte não pode nos liberar da dor e da repetição do jogo voraz e absurdo da Vontade. É nisso que, creio, o pessimismo de Kafka se encontra com o pessimismo de Schopenhauer. Ambos pensam no mundo como uma penitenciária, a vida como um castigo forçado. Se por um lado, para Schopenhauer, é uma “boa nova” o fato de que sobrevivamos na indestrutibilidade da espécie; para Kafka, é uma angústia o fato de que o que é indestrutível sejam a dor e o sofrimento que continuarão a sobrevir sobre a espécie que jamais perece.

Numa conversa com Max Brod, Kafka descreveu o ser humano como “um pensamento niilista na cabeça de Deus”, mas se apressou em assegurar a Brod que isso não queria dizer que a existência humana fosse fruto de um mau criador deste mundo, como

alguns gnósticos defendiam, mas meramente fruto de um dos momentos de “mau-humor” do Criador. Tomado de surpresa, Brod então perguntou se haveria esperança fora deste mundo. Kafka respondeu com um sorriso: “um monte de esperança – para Deus – uma quantidade infinita de esperança – mas não para nós.”¹²⁴

124 Cf. STACH, 2013, II, p. 240.

Capítulo 3.

Na Colônia Penal: O mundo como penitenciária.

“Ó querida Ofélia, estou doente com este poema. Não tenho arte para por meu uivo em verso. Mas que eu te amo tanto, tanto, tanto mesmo, não duvide. Adeus. Para sempre teu, caríssima donzela, enquanto esta máquina for para ele, Hamlet.”

Shakespeare – *Hamlet*. Ato 2, Cena 2.

3.1 - Sinopse de *Na Colônia Penal* [In der Strafkolonie].

Um explorador europeu acaba de chegar a uma colônia penal situada numa escaldante ilha dos trópicos. A cena se abre com ele presenciando a execução de um condenado num processo criminal concebido pelo antigo oficial comandante dessa colônia, já falecido, que reunia em si as funções de “soldado, juiz, construtor, químico, desenhista”¹²⁵. No código penal da colônia, qualquer ofensa, qualquer desvio de conduta, por menor que seja, deve ser sumariamente punido com a morte. Não há julgamento, não existe direito à defesa e ninguém profere a sentença ao condenado. “Ele não conhece a própria sentença?” Pergunta o explorador (...) “Seria inútil anunciá-la. Ele vai experimetá-la na própria carne.”¹²⁶, responde o Oficial que comanda a execução. Uma ameaçadora máquina é responsável por inscrever, profundamente, no corpo do condenado, durante 12 horas, a ordem por ele violada. O condenado então “decifra” o texto de sua culpa “por meio de suas feridas”¹²⁷. O oficial que opera a máquina e a mantém com grande zelo, é o fiel sucessor do antigo comandante, e também o juiz criminal da colônia. Ele explica sua forma de julgar: “O princípio segundo o qual tomo decisões é: a culpa é sempre indubitável. Outros tribunais podem não seguir esse princípio, pois são compostos de muitas cabeças e além disso se subordinam a tribunais mais altos.”¹²⁸ Mas nesse tribunal o julgamento não é submetido às opiniões, a diferentes

125 Utilizo a tradução de Modesto Carone de *Na Colônia Penal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 4ª. Edição, 1993.

126 “Er kennt sein eigenes Urteil nicht? (...) Es wäre nutzlos, es ihm zu verkünden. Er erfährt es ja auf seinem Leib.” – “In der Strafkolonie” in *Franz Kafka Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2002, p. 211.

127 “Unser Mann entziffert sie aber mit seinen Wunden.” – Op. cit. p. 220.

128 “Der Grundsatz, nach dem ich entscheide, ist: Die Schuld ist immer zweifellos. Andere Gerichte können diesen Grundsatz nicht befolgen, denn sie sind vielköpfig und haben auch noch höhere Gerichte über sich.” – Op. cit. p. 212.

argumentos. Não pode haver pontos de vista sobre o processo, pois sequer processo existe. Nesse “tribunal” monocrático, em que não cabe recurso, o acusado é sempre culpado. O oficial sucessor, que explica o funcionamento da máquina ao explorador europeu, conta que o condenado deve se identificar com a culpa. Somente com as feridas provocadas pela tecnologia de tortura é que o condenado saberá qual foi o comando que desobedeceu. A ordem que o condenado (vigiado por um soldado) terá impremida em seu corpo a ferro é “honra o teu superior!”¹²⁹. Em 6 horas (metade do tempo da tortura), ele conhecerá a si próprio e tomará consciência de sua culpa existencial. Diz o oficial: “Mas como o condenado fica tranqüilo na sexta hora! O entendimento ilumina até o mais estúpido.”¹³⁰ Isso porque o procedimento legal do antigo comandante fazia com que cada condenado obtivesse conhecimento válido de sua existência, liberdade interior e redenção. Por esta razão, também, a execução nos dias do velho comandante era um espetáculo em que todos tomavam parte, até as crianças – “agora se faz justiça”¹³¹. O oficial, obviamente, não considera tal procedimento penal desumano, mas, ao contrário, “o mais humano e o mais digno de todos”, mas se dá conta de que ninguém mais pode compreender essa justiça. Ele sabe que o novo comandante da colônia penal pretende aboli-lo e transformá-lo em um processo mais humano, no qual, talvez, o direito ao contraditório, a presunção de inocência, o *in dubio pro reo*, enfim, o devido processo legal sejam respeitados. O antigo comandante falecido, por sua vez, criara um sistema válido, estático, apartado do tempo. Sua organização da colônia penal era “tão fechada em si mesma, que o seu sucessor, mesmo tendo na cabeça milhares de planos novos, não poderia mudar nada pelo menos durante muitos anos.” Diante do fato de que o novo comandante espera a opinião do explorador estrangeiro, o oficial tenta convencê-lo a interceder junto ao novo comandante em favor da máquina de tortura e desse procedimento criminal sumário. Porém, o explorador declara estar convencido da desumanidade e injustiça daquele processo. Assim é que, pressionado pelas mudanças que virão e da instauração de uma nova ordem judicial na colônia penal, o oficial decide executar a si próprio em sua máquina, como se a nova lei o condenasse. A sentença que o oficial pretende inscrever em seu corpo é “seja justo”¹³². Ele então liberta o condenado que estava prestes a ser executado pela máquina (visto que a nova ordem assim o faria) e toma seu lugar na máquina. Entretanto, a máquina se desmantela e acaba por assassinar o oficial que não consegue ter a iluminação da culpa na sexta hora de tortura, como uma “graça” da máquina, a que todos os outros

129 “Ehre deinen Vorgesetzten!” – Op. cit., p. 210.

130 “Wie still wird dann aber der Mann um die sechste Stunde! Verstand geht dem Blödesten auf.” Op. Cit. p. 219.

131 “Jetzt geschieht Gerechtigkeit.” Op. cit. p. 226.

132 “Sei gerecht!” Op. cit. p. 238.

executados haviam experimentado. Como advertência final, o explorador visita o túmulo do antigo comandante que está situado sob as mesas de uma casa de chá, e lê na lápide a profecia de que comandante haverá de ressuscitar e restaurar a antiga ordem sobre a colônia penal.¹³³ O explorador segue então para um bote para alcançar o navio a vapor que o trouxe até ali. É seguido pelo soldado e pelo ex-condenado. Eles fazem menção de querer ir junto com o explorador que, já se afastando dentro do bote, os ameaça e eles desistem de acompanhá-lo.

3.2 – Aspectos da criação do texto.

Escrita em outubro de 1914, no mesmo ano em que redigia *O Processo* e o capítulo final de *O Desaparecido/América*, a novela *Na Colônia Penal* parece ter se tornado uma obra quase premonitória. Kafka parece antever o gozo sadomasoquista que dominaria os nazistas que, uma vez chegando ao poder em 1933, criariam uma terrível máquina de confinamento, tortura e extermínio de seres humanos em escala industrial. Com o olhar retrospectivo sobre as atrocidades da Segunda Guerra, faz sentido que alguns atribuam à *Na Colônia Penal* certa potência profética. Afinal, como afirmava Ezra Pound, os artistas são as “antenas da raça”.

Na realidade *Na Colônia Penal* é uma explosão radical do ódio de Franz Kafka contra si mesmo, “uma história suja” (como ele se referiu a ela), que, no ano de sua publicação, 1919, provocou reações de repulsa e indiferença defensiva nos leitores. Mulheres desmaiaram durante a leitura da obra por Kafka na galeria *avant-garde* Goltz, em Munich, com a presença do poeta Rilke. Até mesmo Kurt Wolff, o grande editor alemão da vanguarda expressionista, a despeito de admirar a novela, manifestou algumas reservas ao escritor de Praga. Aos senões de Wolff sobre a virulência da história, Kafka responderia em carta de 11 de outubro de 1916:

Suas objeções aos aspectos angustiantes concordam inteiramente com a minha própria opinião, embora eu me sinta assim em relação a quase tudo que escrevi até hoje... À guisa de esclarecimento sobre essa história mais recente, porém, permita-me apenas acrescentar que ela não está sozinha em sua angústia, mas que nossa época de modo geral e minha própria fase, em particular, têm sido e continuam a ser angustiantes.” (KAFKA apud PAWEL, 1986, p. 316.).

Na Colônia Penal é um texto considerado inovador. Ele deu expressão literária à tortura, assunto até então tido como inapropriado para a literatura, apesar das crescentes atrocidades causadas pela Primeira Guerra. Mas essa enorme angústia não era apenas do

¹³³ Essa ideia se assemelha curiosamente ao aforismo 84, “Os Prisioneiros” de Nietzsche em *O Andarilho e sua Sombra*.

mundo. Era, sobretudo, pessoal, interior, inerente à “sua própria fase”, como diria o escritor. Mas, em outubro de 1914, Kafka estava de férias da advocacia. Gozava de um raro momento produtivo em sua escrita. Porém, amargava o fato de que há alguns meses havia rompido seu noivado com Felice Bauer. Rompimento, aliás, em circunstâncias constrangedoras, verdadeiro “tribunal” num quarto de hotel, com Kafka no papel de condenado ouvindo as acusações implacáveis da noiva, testemunhadas por uma irmã e um amigo de Felice Bauer. Segundo os documentos disponíveis, Kafka começou a escrever *Na Colônia Penal* em 15 de outubro de 1914, exatamente no dia em que recebeu uma carta de Grete Bloch, amiga comum e confidente do escritor e de sua noiva, num atabalhoado e vampirizante triângulo erótico. Mas o fato é que a carta de Grete era a primeira comunicação de Berlin desde o rompimento com Felice. Isso reabriu velhas feridas.¹³⁴ Tanto que numa das cartas a Grete Bloch, Kafka faria um pergunta sintomática que, de certa forma, remete à atmosfera de *Na Colônia Penal*: “– Você não tem desejos de reforçar ao máximo o que é doloroso?” Nesse mesmo período Kafka fará anotações perturbadoras em seus diários, em que aparecem repetidamente imagens destrutivas “de castigos com aparelhos de tortura, nos quais o autor se auto-executa.”¹³⁵

Realmente, a expressão popular “sentir na própria carne”, parece estar na base da ideia de *Na Colônia Penal*. Junte-se a essa fixação no corpo o conhecimento que Kafka tinha como advogado e perito do Instituto de Seguros de Acidentes do Trabalho do Reino da Boêmia. Era corriqueiro que seus relatórios tratassem de detalhes técnicos e medidas de segurança, tais como sugestões para modificações numa plaina mecânica, sugestões estas que foram aplicadas e vieram a salvar a vida e as mãos de centenas de trabalhadores da indústria madeireira da Boêmia. Advogado e funcionário metucioso, além do conhecimento jurídico, Kafka tinha familiaridade com as condições de trabalho dos operários nas fábricas e oficinas de seu país, simpatizando-se naturalmente com os trabalhadores, em virtude de suas inclinações anarquistas¹³⁶. Por necessidade profissional, Kafka viria até mesmo a frequentar como ouvinte cursos de engenharia no Instituto Técnico de Praga. Sua precisa descrição da máquina de tortura em *Na Colônia Penal* talvez seja fruto desses conhecimentos técnicos adquiridos à revelia.¹³⁷

Quanto aos antecedentes literários da novela, especialistas têm sido unânimes em apontar como fonte de inspiração para *Na Colônia Penal* o livro *Le Jardin des Supplices*, um

134 Cf. PAWEL, 1986, p. 317.

135 Cf. CARONE, 1993, p. 86.

136 Gustav Janouch relata que Kafka lhe disse que estudou a vida de diversos anarquistas: Ravachol, Godwin, Prodhoun, Stirner, Bakunin, Kropotkin, Tucker, Tolstói, além de ter frequentado diversas reuniões com anarquistas. Cf. JANOUGH, Gustav. *Conversas com Kafka*. 2008, pg. 104.

137 Cf. PAWEL, 1986, p. 183.

romance de 1899, de autoria do francês Octave Mirbeau, que combina um ataque sado-anarquista à moral burguesa com imagens sexuais explícitas. A tradução alemã apareceria em 1901, mas seria proibida, o que deu ao livro status exagerado de “clássico” pornográfico. Kafka certamente leu a edição alemã. Tanto é que, em ambas histórias, os narradores são exploradores europeus cuja a curiosidade científica impede os juízos morais ou as emoções humanas, à medida que investigam as brutalidades praticadas por burocratas envelhecidos, dedicados à tecnologia da tortura e alheios à condição humana de suas vítimas. Essa atmosfera do romance francês teria tido uma forte ressonância na psicologia de Kafka, já repleta de fantasias de auto-tortura anotadas em seus diários e cartas.

Sabe-se que Kafka pretendia reunir num único volume intitulado “Punições” as narrativas *O Veredito*, *A Metamorfose* e *Na Colônia Penal*, cuja sequência testemunha uma interessante progressão em relação à representação da figura do pai. Assim, “o pai aparece isolado em *O Veredito*, apoiado pela família em *A Metamorfose*, e distribuído por dois sistemas concorrentes em *Na Colônia Penal*”¹³⁸, evoluindo para uma verdadeira “burocratização” da figura do pai. *Na Colônia Penal*, também pode ser encarada como um produto da necessidade pessoal do escritor de construir imagens de tormento auto-inflingido como reflexo de condições sócio-culturais de seu tempo, como ele alega na carta a Kurt Wolff. Ou, internamente, como representação das torturas que a carne padece. O entendimento final da culpa que advém ao condenado, constituindo-se numa imagem do próprio caminho do sofrimento do autor até a salvação, mas com a culpa absoluta da existência tragando sua energia psíquica.

Com relação à sua recepção, quando publicada na Alemanha, *Na Colônia Penal* teria uma crítica positiva do jornalista judeu-alemão Kurt Tucholsky que, com grande antevisão conseguiu compreender a profundidade da novela de Kafka. Tucholsky também foi um dos poucos que percebeu a singularidade da obra do escritor de Praga imediatamente. Vale citar na íntegra a resenha de Tucholsky sobre *Na Colônia Penal* publicada no jornal *Weltbühne* de Berlin, em 3 de junho de 1920:

Uma obra de arte tão grandiosa que desafia todos os rótulos. Definitivamente, não é uma alegoria, mas algo inteiramente diverso. O oficial encarregado explica o mecanismo preciso da máquina de torturar e comenta com perícia pedante cada uma das convulsões da vítima. No entanto, não é grosseiro, nem cruel, mas algo muito pior: é amoral... Esse oficial não é torturador, e menos ainda um sádico. Seu deleite diante das manifestações das seis horas de agonia da vítima demonstra, meramente, sua adoração ilimitada e servil pela máquina, que ele chama de justiça e que é, na

138 Cf. CARONE, 1993, p. 83-84.

verdade, o poder. Um poder sem limites. Conseguir, por uma vez na vida, exercer o poder sem nenhuma restrição – será que vocês ainda se lembram das fantasias sexuais do início da adolescência? O que as estimulava não era apenas sexo, mas a ausência de restrições. Conseguir impor a própria vontade sem nenhum limite... Esse é o sonho a que se refere a história de Kafka, e os obstáculos no percurso da perfeita realização dos desejos fazem parte dela. Pois a tortura acaba sendo interrompida, não porque a sociedade, o Estado ou a lei se ergam em protesto, indignados, e ponham termo a ela, mas porque as peças da máquina ficam com defeito; o aparelho, embora ainda tolerado pelos escalões superiores da burocracia, já não goza do apoio completo das elites... E tudo isso é narrado com imparcialidade arrepiante e incrivelmente eufemística. ...Não perguntem o que significa. Não significa nada. O livro talvez nem pertença a nossa época. É completamente inofensivo. Tão inofensivo quanto Kleist. (TUCHOLSKY apud PAWEL, 1986, p. 317-18)

De fato, o jornalista conseguiu vislumbrar com grande perspicácia os elementos essenciais do estilo kafkiano: a dificuldade de definir o gênero narrativo, as fantasias sexuais, a questão do dominador e do dominado, da justiça e da culpa, da tortura física e moral, do pesadelo da burocracia, embalados pela maneira sóbria de narrar os fatos mais abjetos e insólitos num realismo *sui generis*, como apontou Günther Anders. Mais ainda, a conclusão irônica da resenha de Tucholsky parece antecipar em *Na Colônia Penal* a conversa que o escritor Primo Levi teria com um soldado alemão em Auschwitz-Birkenau durante os anos 40. Ao impedir Levi de pegar um simples pedaço de gelo de neve para matar a sede, o escritor lhe perguntou com seu parco alemão: *Warum?* [Por quê?]. E o soldado respondeu: *Hier ist kein warum.* [Aqui não existe por quê.].

3.3 - Aspectos formais.

A estrutura formal da novela *Na Colônia Penal* merece atenção. Em primeiro lugar devemos atentar para a categorização do texto como “novela”. No contexto literário alemão¹³⁹, especialmente a partir de Goethe, a novela seria considerada um gênero narrativo diferente de outras modalidades narrativas, cujo traço marcante é um tipo especial de ação que, por intermédio da descrição realista, o desfecho acontece após uma virada [*Wendepunkt*], que se concretiza juntamente com a necessidade interna de um drama teatral.¹⁴⁰ Acato aqui,

139 Cf. CARONE, 1993, p. 82.

140 A questão da presença do drama em *Na Colônia Penal* é significativa. É reconhecido o contato de Kafka com o teatro íidiche a partir de 1911, bem como a sua importância para a constituição do estilo do autor. Exemplo dessa referência em *Na Colônia Penal* é a caracterização clownesca dos personagens do soldado-guarda e do condenado. Esse tipo de personagem, geralmente aparecendo em dupla, com caráter cômico, provém do teatro íidiche, conforme havia apontado Max Brod. O próprio Kafka antes dele já relatara em seus diários sobre esses “dois personagens vestindo cafetãs.” Cf. BECK, Evelyn Torton. *Kafka and the yiddish theatre*, 1971, p. 7; e KAFKA, *Diaries 1910-1923*, 1976, p. 68-69.)

portanto, esse conceito de novela na acepção goethiana do termo.

Assim é que, a despeito de uma escrita de grande rigor e correção, há no texto de *Na Colônia Penal* um grau considerável de invenção narrativa, o que deixa entrever as intenções profundas desse texto extraordinário. Na novela contamos, pois, com dois personagens centrais: O **oficial** encarregado da execução e o **explorador** estrangeiro de visita à colônia penal. Além deles, os personagens coadjuvantes do **soldado-guarda** e do **condenado** (também soldado). Poderíamos pensar, à primeira vista, que o herói da história poderia ser o condenado, mas ele tem uma participação secundária na ação. Ou, então, pensarmos que o protagonista seria mesmo o oficial, uma vez que ele tem mais ações de grande impacto para a trama. Como se lê na novela, quando percebe que o explorador não intercederá junto ao novo comandante a favor de seu “tribunal”, o oficial acaba se autoimolando, leal aos princípios de “justiça” do antigo comandante da colônia e sua máquina de execuções. O explorador, a princípio frio e indiferente à exposição das propriedades da máquina, aos poucos se mostra fascinado pela devoção quase mística do oficial; mas termina por mudar de ideia diante da crueldade e da injustiça daquele sistema penal, materializados naquela sinistra máquina de tortura. Contudo, ficamos sem poder aferir até que ponto o explorador tem sentimentos humanitários, face à sua inação, quando o oficial decide tirar sua própria vida ao deitar-se na máquina. Há mesmo até certa “pusilanimidade” na conduta do explorador, visto que ele não tenta dissuadi-lo de sua extrema decisão. A única coisa que consegue fazer após presenciar a violenta morte do oficial é fugir sem nada dizer ao novo comandante. Assim, a princípio, nós leitores, tendemos a considerar o oficial como o herói da novela, fazendo, inclusive, algum sentido que ele tenha de morrer no final.¹⁴¹

Faz-se necessário adotar uma melhor “perspectiva narrativa” [*Erzählhaltung*] sobre *Na Colônia Penal*, e notar que Kafka utiliza sutilmente um “narrador impessoal”¹⁴², como sugere Roy Pascal. Observando-se atentamente, nas primeiras três páginas¹⁴³ de *Na Colônia Penal* há descrições que indicam que se trata de um tipo de narrador objetivo e independente, não onisciente, mas capaz de descrever a cena e os personagens, mas separando claramente os

141 Cf. PASCAL, 1982, p. 61.

142 Roy Pascal conceitua “narrador impessoal” da seguinte maneira: “Eu tenho falado do 'narrador' e os leitores talvez tenham entendido este termo como referindo-se ao autor, o escritor ou o contador de histórias. Mas isto não se refere à pessoa real que escreve ou conta um conto, mas como um personagem fictício, ele assume como o contador de histórias e, notadamente como um agente não-pessoal, uma das grandes invenções da imaginação humana. (...) Quando o épico e a novela foram substituídos pelas formas modernas de história e romance, isto é, quando os temas míticos, lendários e heróicos, com suas figuras poéticas idealizadas e cenas deram lugar ao que Hegel descreveu como o mundo prosaico do cidadão com suas atividades e circunstâncias concretas, este narrador impessoal ainda foi mantido.” (PASCAL, *Kafka's Narrators*, 1982, p. 2-3. – Tradução nossa.)

143 Nas primeiras três páginas da edição brasileira que utilizamos: KAFKA, 1993, p. 31-33.

personagens do explorador e do oficial. Por isso o conhecimento que o narrador impessoal tem a respeito dos dois personagens centrais (e também do condenado) é limitado. O narrador parece fazer as vezes de um outro personagem que está presente à cena. Já no final da terceira página¹⁴⁴ da novela, no momento em que o oficial convida o explorador a se sentar e este não pode recusar, ocorre uma mudança importante. O narrador impessoal assume a sua instância. O oficial vai então descrevendo todos os acontecimentos enquanto vai tentando inculcar seus conceitos de justiça e punição na mente do explorador. O narrador passa a interpretar as intenções ou motivos do oficial e dos soldados, e nos revela sobre o que está acontecendo na mente do explorador. Dessa forma, o equilíbrio objetivo entre os dois personagens é abandonado, e a novela é contada da forma que o explorador enxerga as coisas e as compreende, enquanto sua observação do oficial se torna menos objetiva. “Ou seja, nós, os leitores, embora distanciados do viajante através da mediação do narrador, também repetidamente nos identificamos com ele e compartilhamos seu dilema, enquanto o oficial continua a ser para nós, como para narrador e personagem, um alienígena.” (PASCAL, 1982, p. 63-64. – Tradução nossa.)¹⁴⁵. Nossa identificação, bem como a do narrador, recai sobre o personagem do explorador europeu. Mesmo reconhecendo ideologias contrárias: a do selvagem autoritarismo do oficial e o pálido humanitarismo liberal do explorador. Mas o alinhamento entre narrador e personagem não é absoluto. Há novas ocorrências esparsas do narrador independente das primeiras três páginas. Mas há uma característica no estilo de Kafka na qual os pensamentos do explorador permanecem inacessíveis, de forma que não podemos desvendar suas ideias, especialmente depois da morte do oficial, e que motivam sua fuga urgente da colônia penal. O leitor também nunca tem acesso às informações “internas” da consciência do oficial. O soldado-guarda e o condenado também só aparecem quando a atenção do explorador é atraída por eles, e seus pensamentos e sentimentos precisam ser deduzidos de seu comportamento muitas vezes clownescamente excêntrico. Com o desenvolvimento da trama o explorador vai se envolvendo. O pêndulo da tensão da história oscila então entre o desejo dele de permanecer como mero espectador e a insistência do oficial para que ele tome partido, assim como oscilam os focos visual e mental. Diz Roy Pascal:

Portanto, enquanto o foco visual do conto é o oficial, o seu foco mental e

144 Na edição original alemã esta mudança do narrador ocorre no terceiro parágrafo, que começa com a pergunta: “Wollen Sie sich nicht setzen?” [O senhor não quer se sentar?]. Cf. “In der Strafkolonie”. Op. Cit. 2002, p. 205. Na versão brasileira que usamos, o trecho se encontra em: Op.cit. p. 33 *in fine*.

145 “That is, we, the readers, though distanced from the traveller through the mediation of the narrator, also repeatedly identify with him and share his dilemma, while the officer remains for us, as for narrator and character, an alien.” (Op. Cit.).

moral é o viajante. Mesmo o suicídio ritual do oficial é uma demonstração e prova de sua fé decretada diante da testemunha. O que o viajante faz de tudo isso, de tudo isso, é a questão central, e o conto termina, propriamente, não com a morte do oficial, mas com a resposta final do viajante. (PASCAL, 1982, p 66. – Tradução nossa.)¹⁴⁶

Percebe-se aqui uma contradição dialética dentro dessa perspectiva narrativa. Ao afastar-se do centro das atenções, o observador se torna instrumento da narração e, também, a sua principal questão. O explorador é visto “internamente”, e é o veículo através do qual o leitor vê e experiencia a cena e os acontecimentos, enquanto que o oficial é visto “exteriormente”. É evidente que o oficial é o mais intenso dos dois personagens centrais. São suas ações que observamos e sua morte é um momento culminante da novela. O explorador quer ser apenas um observador distanciado, mas o oficial esforça-se para que ele se torne uma testemunha, e assim provoca o conflito do explorador numa arena mental, de foro íntimo, o que dá a cada ato e a cada argumento do oficial uma significação provocativa.

A situação narrativa, na sua totalidade, não nos permite considerar, portanto, o oficial como o “herói” de *Na Colônia Penal*. O oficial tem angústias e preocupações sobre o futuro do sistema penal e da máquina a qual ele é devotado. Mas, o oficial não tem um problema, ele é o problema para o explorador. Sua fé e sua lealdade não conhecem incertezas ou dúvidas, não havendo nada de efetivamente trágico nele. Ao contrário, tudo sugere que ele não é simples, mas em face da perspectiva narrativa, ele se torna inacessível à nossa compreensão profunda. E o oficial vai demonstrando ser cada vez mais um monomaniaco, mas com certa astúcia. As vítimas que ele executa não são seres humanos, mas apenas peças no aparato penal daquela “justiça”, cujos procedimentos criados pelo antigo comandante são para ele *selbstverständlich* (auto-evidentes). Por isso, quando o oficial não consegue convencer o explorador, e compreende que o seu sistema está condenado pelo estrangeiro, sua decisão pessoal é submeter-se ao poder de sua máquina, como decorrência da “sentença” dada pelo explorador. Para o oficial essa é a atitude correta que deriva da negativa que recebeu. Segundo Pascal: “Isso é uma decisão lógica para um monomaniaco que se identificou com uma máquina e um sistema.”¹⁴⁷ Por outro lado, tudo o que o oficial faz é colocar problemas para o explorador solucionar. É o explorador que responde, pergunta, rejeita e quem é instado a dar uma decisão que interferirá no destino do oficial. Assim sendo, o movimento mental, a luta

146 “Thus, while the visual focus of the story is the officer, its mental and moral focus is the traveller. Even the ritual suicide of the officer is a demonstration and proof of his faith enacted before the witness. What the traveller makes of it, of it all, is the central issue, and the story ends, properly, not with the death of the officer but with the concluding response of the traveller.” (Op. Cit.).

147 Cf. PASCAL, 1982, p. 76.

moral cabe a ele; ao passo que os incidentes externos e a fala pertencem ao oficial, e em menor grau ao condenado e ao soldado-guarda ao final.

3.4 – Aspectos intepretativos.

Kafka criou um explorador ou cientista, numa viagem de estudos em uma colônia penitenciária. Isso possibilitaria um olhar quase etnográfico sobre a vida daquela sociedade que ele observa. Ele é o olhar do estrangeiro. Assumir o ponto-de-vista de um “explorador” não foi uma decisão somente estilística de Kafka. Isso foi uma maneira de Kafka tomar distância para encarar a totalidade de um sistema de opressão que reflete sobre a interdependência de opressores e oprimidos. Como foi dito, o personagem central de *Na Colônia Penal* não é o condenado, a vítima imediata, mas o **espectador** de uma execução: aliás, “um espectador que assiste à morte do comandante-burocrata (um *analogon* de Hermann Kafka).”¹⁴⁸ Trata-se da adoção, por Kafka, de um olhar estrangeiro (estranho) ao sistema, dotado da visão de quem não introjetou os comandos e nem ocupa os lugares implícitos ao sistema, que permite que o explorador perceba objetivamente a situação em questão. Esse olhar representa, pois, uma significativa passagem do ponto-de-vista do herói dominado (vítima da opressão), para aquele que não está preso ao sistema de opressão. Dessa forma, em *Na Colônia Penal* torna-se possível enxergar a organização social e política e a forma dos exercícios do poder e da justiça criados pelo antigo comandante, e que são objetivados numa máquina de tortura altamente sofisticada. É preciso considerar também que essa máquina de tortura serve, acima de tudo, para que o escritor objetive um processo psíquico de tortura de si próprio – um produto de fabricação kafkiana por excelência. Nesse sentido, na novela o condenado é retratado com as características do Franz Kafka dominado (ou condenado) por sua própria família, isto é: alheio, aparvalhado, dócil como um cão. Ademais, tal qual a moral da família, todo o sistema judiciário repousaria sobre essa atitude do condenado. Daí considerar-se o teor do texto como autobiográfico, aliás, como se pode inferir da carta que o escritor enviou ao seu editor Kurt Wolff. Quando Kafka fala “em nossa época em geral”, ele também sugere que sua novela tem ligação com as realidades de sua época, tornando-se, portanto, plausível a existência de uma visada social e histórica, além das condições de sua socialização, familiar, escolar, profissional. De acordo com Bernard Lahire, *Na Colônia Penal* torna-se uma reflexão sobre o próprio escritor, sobre suas experiências e relações constitutivas de seu ser social e uma reflexão crítica sobre o colonialismo. Não se

148 Cf. LAHIRE, 2010, p. 516.

deve desconsiderar, portanto, a opinião de Kafka sobre a influência perversa da máquina na vida dos trabalhadores, como ele mesmo disse em carta enviada à sua noiva Felice Bauer em 9/10 de janeiro de 1913:

Uma máquina com sua exigência silenciosa e grave me parece exercer sobre o trabalhador um constrangimento mais forte e mais cruel do que um ser humano. Como funcionário que manipula a máquina é de pouca importância, pois é fácil comprá-lo, enviá-lo de volta, gritando com ele para cobri-lo com insultos, a questionar, a olhar para ele com a boca aberta, é ele que determina quem é o chefe, enquanto que diante do [aparelho] ditafone o empregado é aviltado, reduzido à condição do operário que coloca seu cérebro a serviço de uma máquina. (KAFKA apud LAHIRE, 2010, 517 n. – Tradução nossa.).¹⁴⁹

Nesse sentido, para Marthe Robert, em *Na Colônia Penal*, o comando sem comandante está de fato a serviço de um mecanismo defeituoso que, ao final, irá desmantelar-se completamente. Sem a sinistra autonomia do poder de regular a vida (que era a parte essencial da sua missão), esse sistema reduziu o direito a um poder coercitivo desproporcional, com a única função de aplicar a punição automaticamente e nada mais.¹⁵⁰ Uma outra reflexão que não se deve desconsiderar é o debate implícito na novela que revela o contraste radical entre o “novo” e o “velho”; entre as “velhas” e as “novas” regras do tribunal; entre as antigas leis e as leis de hoje. Isso nos conduz, numa representação poética e temática, ao problema da mudança histórica dos tempos modernos: “a questão do absoluto e do processo legal 'humano' moderno”¹⁵¹ Indo mais a fundo, essa tensão dialética entre a “velha” e a “nova” lei nos remete ao conflito entre pai e filho, tema tão entranhadamente kafkiano. Esse tema teria a ver também, grosso modo, com certa “estrutura de sentimento” daquele período.¹⁵² Buscando as origens do tema do conflito pai x filho nas artes, encontramos a peça teatral do alemão Frank Wedekind *Despertar da primavera* [Frühlings Erwachen] de 1891,

149 “Une machine avec son exigence silencieuse et grave me semble exercer sur le travailleur une contrainte plus forte et plus cruelle que ne le fait un être humain. Comme un employé vivant qui tape à la machine este de peu d'importance, comme il est facile de le commander, de le renvoyer, de crier après lui, de le couvrir d'injures, de le questionner, de le regarder bouche bée, c'est celui qui dicte qui est le maître, tandis qu'en face du dictaphone l'employé est avili, réduit à l'état de l'ouvrier d'usine qui met son cerveau ao service du ronflement d'une machine.” (Op. Cit.)

150 ROBERT, 1982, p. 94.

151 Cf. EMRICH, 1984, p. 268-9.

152 “Estrutura de Sentimento” é um conceito criado por Raymond Williams: “para se referir a um conteúdo de experiência e de pensamento que, histórico em sua natureza, encontra sua formalização mais específica nas obras de arte, marcando por exemplo, a estrutura das peças, romances, filmes. Uma das modalidades de sua presença está nos traços recorrentes de época, em convenções de gênero ou em dados estilísticos-formais que definem o perfil de uma ou de um conjunto de obras. (...) 'Estrutura de sentimento' não se reduz à noção clássica de ideologia, embora seja algo produzido no contexto de condições históricas determinadas. No geral, está ligada à forma que adquirem as práticas e hábitos sociais e mentais, mas seu terreno mais nítido é o da intrincada relação entre o que é interno e o que é externo a uma obra de arte quando analisada em confronto com seu contexto social. (WILLIAMS, 2002, p. 36-37 n.ed.)

que teria fornecido o modelo para toda uma geração de artistas. Referências importantes são também as peças teatrais expressionistas alemãs de Reinhard Sorge, como *O Mendigo* [Der Bettler] de 1912; e depois, especialmente, a de Walter Hasenclever, *O Filho* [Der sohn], de 1914.¹⁵³ De acordo com Roy Pascal, a liberação da sexualidade do estigma do mal e da vergonha tem grande importância na rebelião daquela juventude contra as velhas regras, incluindo-se, em certas obras, até mesmo o tema da homossexualidade e do amor incestuoso entre irmãos e irmãs. No mesmo sentido, o dramaturgo austríaco Hugo von Hoffmannsthal aplicaria o modelo freudiano em sua peça *Édipo e a Esfinge* [Ödipus und die Sphinx], de 1906, mas adotando o fundo mítico para remover a culpa de Édipo do meio ético e social, dando importância ao problema da sexualidade, questão relevante para aquela geração. Nesse sentido o conflito de pai e filho em Kafka parece se enquadrar nessa estrutura de sentimento. Tanto que a problemática da sexualidade é flagrante na obra do escritor.

Retornando à novela *Na Colônia Penal*, diversamente da imagem que fazemos de Kafka como um autor essencialmente pessimista, vemos que com a morte do oficial e a possível instauração de uma justiça mais humana por parte do novo comandante, Kafka estaria apontando para a necessidade de uma solução menos severa de uma série de questões relativas ao corpo, a punição do desejo e o desejo de punição. Todavia, convém não esquecermos da irônica advertência do dramaturgo alemão Heiner Müller: a guilhotina foi a primeira “máquina democrática”.

3.5 – Kafka e Schopenhauer: *Strafanstalt/Strafkolonie*.

Tendo situado o contexto de *Na Colônia Penal* e explicitado seus principais conteúdos, chegamos ao ponto central deste capítulo, qual seja, o de traçar um percurso de suposições sobre as zonas de vizinhança e entre as instâncias de questionamento propostas por *Na Colônia Penal* e por determinados textos de Schopenhauer. Por conseguinte, é plausível falar de referências extraídas das múltiplas leituras de Kafka em torno de *Na Colônia Penal*. Além do já citado *Le Jardin des Supplices* de Octave Mirbeau, podem-se incluir livros como *Crime e Castigo* de Dostoievski e *Acréscimos à doutrina da dor do mundo* [Nachträge zur Lehre vom Leiden der Welt]¹⁵⁴, além de *Sobre a morte e sua relação com a indestrutibilidade de nosso ser em si* [Über der Tod und sein verhältnis zur unzerstörbarkeit wesens an sich]¹⁵⁵ de

153 A peça *Der Sohn* – a primeira peça propriamente expressionista – foi apresentada em 1916 em Dresden e Praga simultaneamente. Kafka a assistiu no Teatro Alemão de Praga, como atesta Gustav Janouche em seu *Conversas com Kafka*, 2008, p. 78.

154 Ensaio que integra a coletânea *Parerga e Paralipomena*, volume 2.

155 Ensaio que integra o segundo volume de *O Mundo como Vontade e como Representação*, os chamados

Schopenhauer. É Reiner Stach quem defende a tese de que Kafka teria se inspirado em *Crime e Castigo* para conceber *Na Colônia Penal*. Explica o biógrafo:

Isso começou como uma ideia tirada de Dostoiévski. Kafka usou a trama de *Crime e Castigo*: um homem culpado que não pode suportar sua culpa e impõe a si próprio como juiz até que o juiz finalmente põe termo a esse jogo terrível. A ideia de auto-flagelação, da justiça auto-infligida, parece frutífera e paradoxal o bastante para Kafka para ser desenvolvida novamente em outro trabalho. (STACH, 2013, I, p. 481-82. Tradução nossa).¹⁵⁶

Suposição plausível. O protagonista de *Crime e Castigo*, Raskolnikov, parece mesmo ter sugerido ideias como a de um personagem obcecado por sua culpa e pela busca de justificativas para seus atos; a do questionamento sobre o que é julgar; e a da “purgação” do crime pelo personagem numa penitenciária, com a instância de questionamento bastante inquietante: *Em que situação eu estou autorizado a matar?* Contudo, além desses pontos de contato e de nutrição de impulso para a escrita, *Crime e Castigo* forneceria um dos modelos do universo da culpa e da punição – temas que não se esgotariam em *Na Colônia Penal*, mas que se espraariam por outras obras, como por exemplo o romance *O Processo*, que Kafka redigia naquele mesmo período.¹⁵⁷

É Sandro Barbera¹⁵⁸, eminente germanista e filósofo, quem desenvolveu uma zona de

“suplementos” ao primeiro volume de *O Mundo*.

156 “It began as an idea taken from Dostoevsky. Kafka used the plot of *Crime and Punishment*: a guilty man who cannot endure his guilty imposes himself on his judge until the judge finally puts an end to the dreadful game. The idea of self-castigation, of self-inflicted justice, seemed fruitful and paradoxical enough to Kafka to be developed again in other work.” (Op. Cit.).

157 Outro paralelo de grande interesse a respeito de *Na Colônia Penal* seria com o estudo de Sigmund Freud datado de 1911, *O Caso Schreber – Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (Dementia Paranoides)*. Como se sabe tais notas ensejaram um modelo crítico, uma vez que Freud analisa uma narrativa. Através delas sabemos, por exemplo, que Daniel Paul Schreber (1842-1911) foi um renomado jurista e presidente da Corte de Apelação da Saxônia. Este passou a apresentar sinais de problemas mentais após ser derrotado numa eleição em que disputava o cargo de candidato do Partido Conservador. Anos mais tarde chegaria ao ponto culminante de sua carreira jurídica ao ser nomeado Presidente da Corte de Apelação de Dresden. Schreber se sentiu honrado mas também sobrecarregado por seus subordinados serem mais velhos do que ele. Antes de assumir o cargo teve um sonho de que a doença lhe voltara e o devaneio de que seria bom ser uma mulher no ato sexual. Então foi acometido de um colapso mental, seguido de insônia, sensibilidade a ruídos e angústia intensa, ideias de perseguição e morte iminentes, o que causou a sua internação numa clínica de doenças nervosas em Leipzig. Sete anos depois, interdito, Schreber escreveu *Memórias de um doente de nervos* (1903) Afora todo o rigoroso contexto moral e comportamental na Alemanha daquele período, que fomentou suas afecções paranoicas, outro dado significativo é que o pai de Schreber era ortopedista e fabricante de máquinas para correção de postura. Daí pensarmos no chão comum em que brotou *Na Colônia Penal* do advogado Franz Kafka, e mesmo as suas fantasias de dominação, perseguição, da figura dominante do pai, do casamento e do controle sufocante da administração.

158 Sandro Barbera (1946-2009), professor da Universidade de Pisa, foi um dos mais destacados alunos de Mazzino Montinari (co-responsável pela edição da obra completa de Nietzsche), tornando-se posteriormente importante estudioso das obras de Schopenhauer, Nietzsche e Goethe. Nos últimos anos de vida, Barbera estava envolvido no projeto de publicação inédita dos escritos do espólio de Schopenhauer pelo site Schopenhauersource: www.schopenhauersource.org.

vizinhança bastante instigante entre *Na Colônia Penal* e a filosofia de Schopenhauer. De acordo com o estudioso italiano, o ensaio *Acréscimos à doutrina das dores do mundo* [Nachträge zur Lehre vom Leiden der Welt], que integra o segundo volume de *Parerga e Paralipomena*, teria sido fundamental para a concepção da novela kafkiana. Isto pode ser comprovado porque no ensaio acima referido o filósofo da Vontade diz o seguinte:

Para se ter sempre em mãos uma bússola segura para nos guiar na vida e nos permitir sempre vê-la com a luz correta, sem nunca desviar-se, nada mais adequado do que nos acostumar a considerar a nós próprios e a este mundo como um lugar de penitência e, portanto, uma *penal colony*... (SCHOPENHAUER, 1874, II, p. 324. – Tradução nossa a partir de E.F.J. Payne.)¹⁵⁹

Notar que Schopenhauer utiliza a palavra alemã *Strafanstalt* [penitenciária] e a expressão em inglês, *penal colony* [colônia penal] para reforçar imagetivamente sua ideia. Kafka não usa o mesmo termo alemão que o filósofo, mas parece acatar a ideia de “colônia”, daí intitular sua novela de *Strafkolonie*¹⁶⁰ A ideia de Schopenhauer é a de que este mundo em que vivemos é um lugar de reclusão e punição do qual não temos como escapar – ideias muito caras à visão existencial de Kafka naquele momento e capazes de estimular ainda mais a sua verve criativa que, como se disse, não se esgotaria nas reflexões e imagens que teceu em *Na Colônia Penal*.

A relação entre a morte e a dor é o tema central do ensaio *Acréscimos à doutrina da dor do mundo*¹⁶¹ no qual o enraizamento do indivíduo na “coisa em si” (na Vontade) é já fixá-lo na causa da dor sem fim que conduz inevitavelmente à morte. Para Schopenhauer a dor possui uma natureza positiva, porque o sofrimento contínuo é essencial a toda vida, e ele é mais sentido do que o próprio bem-estar. Diz Schopenhauer que tudo o que obstrui, cruza ou se opõe à nossa vontade, ou seja, aquilo que é desagradável e doloroso, é sentido imediatamente por nós. Ao passo que nós não somos capazes de sentir a saúde de nosso corpo. Daí o caráter negativo do bem-estar e o caráter positivo da dor. Assim, vivemos como num “inferno” por causa de uma culpa, efeito do “pecado original” de que fala a doutrina

159 “Um allezeit einem sichern Kompass, zur Orientirung im Leben, bei der Hand zu haben, und dasselbe, ohne je irre zu werden, stets im richtigen Lichte zu erblicken, ist nichts tauglicher, als dass man sich angewöhne, diese Welt zu betrachten als einen Ort der Busse, also gleichsam als eine Strafanstalt, a *penal colony*...” (Op. Cit.). Na tradução de E.F.J. Payne: “To have always in hand a sure compass for guiding us in life and enabling us always to view this in the right light without ever going astray, nothing is more suitable than to accustom ourselves to regard this world as a place of penance and hence a penal colony...” (SCHOPENHAUER, 1974, p. 302.).

160 Kafka dominava o alemão, o tcheco, o inglês, o francês, o italiano, além de ter estudado o iídiche e o hebraico.

161 Capítulo 12 da coletânea *Parerga und Paralipomena*, SCHOPENHAUER, 1874, 312-325 ou *Parerga and Paralipomena*, 1976, pg. 291-305.

cristã. A queda, a expulsão do homem do paraíso para este “vale de lágrimas”, seriam as únicas imagens metafóricas cristãs com as quais o filósofo concordaria. Para ele eram boas metáforas da inescapável realidade da Vontade cega. Para Schopenhauer, os seres humanos seriam então como demônios e condenados, pois nosso mundo nada mais é do que uma “colônia penal” [*a penal colony*].

Para a própria doutrina cristã da “justiça eterna”, o mundo seria, igualmente, um lugar de cumprimento de penas, noção a qual, ao lado das reflexões de Nietzsche sobre a natureza da culpa e da pena, deixariam uma marca profunda na obra de Kafka.¹⁶² Se em nossa humana justiça a pena tem caráter educativo e serve tanto para prevenir quanto para coibir o cometimento de novos crimes, não existiria, pois, um liame intrínseco entre “pena” e “culpa”. Diferentemente, a chamada “justiça eterna” afirma que não somente existe tal liame como também a simultaneidade e a identidade entre o *malum culpae* [mal de culpa] e o *malum poenae* [mal de punição]. Assim, aquele que adquire uma “consciência melhor”, como diz Schopenhauer em seus escritos de juventude¹⁶³, pode ver claramente que, neste mundo como penitenciária, o atormentador e o atormentado, o carrasco e a vítima são uma só e mesma pessoa. O atormentador se engana ao considerar que não partilha do sofrimento e o atormentado se engana ao acreditar que não participa da culpa. Afinal, toda maldade que se faz neste mundo (e que já foi e que será feita), provém da Vontade que constitui a essência de cada indivíduo. E o indivíduo suporta o sofrimento deste mundo de prisão e castigo por se tratar da própria “justiça” positiva da Vontade cega e aniquiladora. O suicídio como forma de fugir ao sofrimento seria uma péssima estratégia para livrar-se da dor, segundo Schopenhauer, pois da dor ninguém jamais escapa.

Erich Heller¹⁶⁴ foi um dos primeiros a apontar a aproximação entre Kafka e Schopenhauer. Para ele, nenhum escritor sentiu tão fortemente a polaridade entre extremos dialeticamente contrários como Kafka. Para Heller a intenção de *Na Colônia Penal* (assim como de *O Veredito e A Metamorfose*), seria inequivocamente schopenhauriana, pois *ser* um indivíduo é uma criminosa usurpação da paz do não-ser ou, ao menos, do não ser um indivíduo.¹⁶⁵ Isto porque em Kafka o pecado e a culpa residiriam no *ser* mais do que no *agir*; mais no fator individualização do sujeito ou *principium individuationis*, como conceitua Schopenhauer, do que nos atos passíveis de culpa. Tal “ferida” causada por esse dramático

162 Cf. BARBERA, 2014, p. 13.

163 Cf. SCHOPENHAUER, *Escritos Inéditos de Juventud 1808-1818 – Sentencias y Aforismos II*, 1999, p. 29.

164 Erich Heller (1911-1990), nascido na Tchecoslováquia, foi especialista em literatura e filosofia germânica dos séculos 19 e 20, tendo lecionando em Cambridge e Londres. Além de escrever ensaios sobre Kafka, foi co-editor da primeira edição das cartas do escritor para a sua noiva Felice Bauer, edição publicada em 1967.

165 Cf. HELLER, 1976, p. 35.

princípio de individuação pode ser ilustrada pela imagem do filho que tenta afirmar sua própria vontade contra a autoridade de outra vontade mais potente e mais velha de seu próprio pai, como acontece em *O Veredito* – texto em que Kafka descobre o seu tema por excelência, algo assim como o seu “plano de imanência” e as transições que dão lhe consistência: pai-filho, pai-família, máquina-administrativa, máquina-de-sentença. Ou no caso específico de *Na Colônia Penal*, a visão assustadora da máquina de tortura que faz o explorador fugir apavorado, sem ter impedido o oficial de se matar e, nem mesmo, após sua morte terrível, denunciar o processo desumano ao novo comandante. É como se essa máquina tivesse um poder de tal magnitude moral (e erótica) sobre o explorador que ele não conseguisse suportar.

Schopenhauer, por sua vez, assinalava um pecado “sem deus” – como bem assumirá também Albert Camus no desenvolvimento de seu sentimento do absurdo¹⁶⁶ – do indivíduo que se desliga da totalidade ainda não diferenciada e de sua auto-afirmação (o indivíduo é esta separação mesma) trágica e raramente feliz. Schopenhauer, como um grande escritor da língua alemã, com seu estilo altamente sedutor, foi o filósofo da força vital da totalidade indiferenciada, “fendendo-se em inúmeras entidades, tigres e cordeiros, Cains e Abéis, entredevorando-se ou propagando absurdamente sua própria espécie segundo essa Vontade universal que os anima a todos.” (HELLER, 1976, p. 35). Contudo, quando a liberação do *principium individuationis* está próxima, mesmo em situações cruéis, surge muitas vezes na obra de Kafka algo assim como um reflexo de uma luz transcendental, que ilumina os rostos daqueles que estão prestes a libertarem da culposa condição individual. Enquanto Schopenhauer aprecia interpretar a paz no semblante dos mortos, Kafka parece dizer que a suspensão da maldição da individualização é bem-vinda como um êxtase, e que a vítima se sente feliz com a execução da Lei, ao mesmo passo em que a Lei cobra dessa mesma vítima a pena capital pelo crime cometido contra a unicidade original da Vontade. Esta, inclusive, parece ser a ideia dos últimos momentos de vida do personagem Ivan Illitch do schopenhaueriano Leon Tolstói: uma “iluminação”, o êxtase da tomada de consciência da culpa que as vítimas da máquina da Colônia Penal gozam antes de morrer, transpassados pelos estiletos do rastelo do sinistro aparelho. São oportunas as palavras de Erich Heller:

Com frequência parece que as mortes terríveis descritas por Kafka são perversas mortes de amor, que participam dos êxtases do encontro final após as tristezas de prolongada privação. Assim é como, por exemplo, em *Na Colônia Penal*, o funcionário-carrasco descreve o rosto do condenado

166 Cf. CAMUS, “A Esperança e o Absurdo na obra de Franz Kafka” in *O Mito de Sísifo*, 1989, p. 149-162.

quando a máquina lhe atravessa o corpo para escrever a sentença em sua carne: “Mas, como ele se tranqüiliza, aí pela sexta hora. A luz do entendimento se faz mesmo para o mais estúpido.” (1976, p. 36).

Disso tudo concluo que é muito provável que o escritor de Praga tivesse lido e meditado longamente sobre, pelo menos, três passagens da *Metafísica da Morte* ou *Sobre a morte e sua relação com indestrutibilidade de nosso ser em si* no período de redação de *Na Colônia Penal*. Fundamental citar essas passagens de Schopenhauer para que possamos perceber mais a fundo as zonas de vizinhança entre as duas obras. A primeira das passagens de Schopenhauer é: “Nada nos arrebatava tão irresistivelmente à mais viva participação quanto o perigo de vida de um outro: nada é mais horrível do que uma execução.” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 63)¹⁶⁷ A segunda:

O conhecimento, ao contrário, bem longe de ser a origem do apego à vida, atua até contra este, na medida em que desvela a ausência de valor da mesma e, assim, combate o temor da morte. – Quando o conhecimento vence, e por conseguinte o homem vai corajoso e sereno de encontro à morte, então é honrado como grandioso e nobre e festejamos o triunfo do conhecimento sobre a Vontade de vida cega, que, em verdade, é o núcleo de nosso próprio ser. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 64.)¹⁶⁸

E a terceira:

Disso é para se concluir que todo o cessar do processo vital tem de ser, para a sua própria força motriz, um alívio maravilhoso: o qual talvez tenha participação na expressão de doce contentamento na fisionomia da maior parte dos mortos. Em geral, o instante da morte pode ser semelhante ao acordar de um grave pesadelo. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 70-71).¹⁶⁹

Reconhecemos nas três passagens citadas alguns elementos nos quais Kafka poderia ter se inspirado. Eles estão presentes em *Na Colônia Penal* mais exatamente: no horror do explorador em presenciar a terrível auto-imolação do oficial – e também a surpreendente impassibilidade, respeito aos costumes estrangeiros ou simples indiferença do explorador ao

167 “Nichts reißt uns so unwiderstehlich zur lebhaftesten Theilnahme hin, wie fremde Lebensgefahr: nichts ist entsetzlicher, als eine Hinrichtung.” (SCHOPENHAUER, 1888, p. 531)

168 “Die Erkenntniß hingegen, weit entfernt der Ursprung jener Anhänglichkeit an das Leben zu seyn, wirkt ihr sogar entgegen, indem sie die Werthlosigkeit desselben aufdeckt und hiedurch die Todesfurcht bekämpft. – Wann sie nun siegt, und demnach der Mensch dem Tode muthig und gelassen entgegengeht; so wird dies als groß und edel geehrt: wir feiern also dann den Triumph der Erkenntniß über den blinden Willen zum Leben, der doch der Kern unsers eigenen Wesens ist.” (Idem, 1888, p. 532).

169 “Daraus ist zuschließen, daß das gänzliche Aufhören des Lebens-processes für die treibende Kraft desselben eine wundersame Erleichterung seyn muß: vielleicht hat diese Antheil an dem Ausdruck süßer Zufriedenheit auf dem Gesichte der meisten Todten. Ueberhaupt mag der Augenblick des Sterbens dem des Erwachens aus einem schweren, alpedrückten Traume ähnlich seyn.” (Idem, 1888, p. 536).

assistir a morte de seu semelhante. Também encontramos aspectos schopenhauerianos na ausência de valor do mundo para o oficial em face do fim de sua “justiça”, o que acaba por motivar sua decisão de encaminhar-se para a morte sem medo. Além disso, há que reconhecer que há algo de admirável na serenidade e na coragem do oficial em encaminhar-se para a morte conscientemente. Há ainda a presença de Schopenhauer na discussão sobre a “redenção” e compreensão da culpa pelos condenados, na expressão de “doce contentamento na fisionomia dos mortos” torturados e assassinados pela sinistra máquina da Colônia Penal – algo que não seria alcançado pelo oficial, pois o rosto do recém-falecido oficial de *Na Colônia Penal*:

“Estava como tinha sido em vida; não se descobria nele nenhum sinal da prometida redenção; o que todos haviam encontrado na máquina, o oficial não encontrou; os lábios se comprimiam com força, os olhos abertos tinham uma expressão de vida, o olhar era calmo e convicto, pela testa passava atravessada a ponta do estilete de ferro. (KAFKA, 1993, p. 75)¹⁷⁰

Kafka teria feito assim um jogo irônico entre auto-execução e suicídio, sabendo, pela biografia de Schopenhauer, que este repudiava o suicídio como forma de superar a existência individual. O filósofo, de fato, não via o suicídio como nenhuma grande decisão filosófica, mas, ao contrário, como uma autodefesa desesperada e perversa cuja representação precisa é a auto-execução suicida do oficial daquela colônia penal dos trópicos.

3.6 – Instâncias de questionamento.

Como mencionamos em nossa na introdução, no ensaio *Literatura e filosofia: (Grande sertão: veredas)* Benedito Nunes ensina que refletir filosoficamente sobre um texto de literatura é colocar o objeto sob a multiplicidade dos nexos que o sustentam. Para ele um dos importantes pontos de incidência filosófica deve ser “aquele em que a obra se converte numa instância de questionamento.” (NUNES, 2002, p. 214). Tal instância propõe uma questão *do e para* o pensamento, uma “ontologia da questão” de acordo com Deleuze, que é por onde a literatura e a filosofia podem e devem se aproximar e dialogar.¹⁷¹ A propósito,

170 “Es war, wie es im Leben gewesen war; kein Zeichen der versprochenen Erlösung war zu entdecken; was alle anderem in der Maschine gefunden hatten, der Offizier fand es nicht. Die Lippen waren fest zusammengedrückt, die Augen waren offen, hatten den Ausdruck des Lebens, der Blick war ruhig und überzeugt, durch die Stirn ging Spitze des großen eisernen Stachel.” (Op. cit. 2002, p. 245.).

171 Cf. NUNES, 2002, p. 216.

vejamos qual seria uma instância de questionamento proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari para *Na Colônia Penal*:

Ora, parece que a representação da lei transcendente, com seu cortejo de culpa e de incognoscibilidade, é essa máquina abstrata. Se a máquina da Colônia Penal, enquanto representante da lei, aparece como arcaica e ultrapassada, não é de modo algum, como freqüentemente se disse, porque aí haveria uma nova lei mais moderna, mas que a forma da lei em geral é inseparável de uma máquina abstrata autodestrutiva e que não pode desenvolver-se concretamente. (DELEUZE;GUATTARI, 1977, p. 71-72)

Ora, mesmo reconhecendo certo desdém de Deleuze e Guattari pela filosofia de Schopenhauer,¹⁷² penso que a citação acima (ainda que faça parte de outra reflexão), faz uma curiosa elipse da filosofia de Schopenhauer. Parece evidente que esse “cortejo de culpa e incognoscibilidade”, essa “lei geral inseparável de uma máquina abstrata autodestrutiva” poderia ser chamada de Vontade [Wille]. O caminho de Deleuze e Guattari é conhecido. Ao construírem um “Kafka nietzscheano”, alegre, atleta e afirmador em seu *Kafka, por uma literatura menor*; eles acabaram por ocultar estrategicamente, e com algum contorcionismo, as zonas de vizinhança entre Kafka e Schopenhauer.

Com efeito, as instâncias de questionamento podem ser múltiplas. Creio que uma maneira interessante de acessar uma delas é por intermédio das reflexões descritas no item 2.3, que trata dos “aspectos formais” de *Na Colônia Penal*. Parece-me que o esforço para o entendimento da novela se concentra no desfecho da história. Como estudiosos têm apontado, muitos leitores consideram o final de *Na Colônia Penal* insatisfatório. Obviamente essa opinião se funda na expectativa de uma conclusão que siga o modelo de uma narrativa tradicional, com um final esclarecedor, com uma “moral da história” que faça com que o todo da história fique compreensível. É sabido que Kafka nunca se contentou com esse final e redigiu outros dois.¹⁷³ Mas, importante notar, todos eles tinham que ver com o personagem do explorador.¹⁷⁴ Como vimos, existe um duplo foco sobre os personagens do oficial e do

172 Deleuze e Guattari dizem em *O que é a filosofia?*: “O Schopenhauer (sic) nada nos revela de decisivo, quanto as quatro raízes, o véu de Maya parecem inteiramente prontos para ocupar o plano bifacial do mundo como vontade e como representação.” (1992, p. 75). Entretanto, num livro no qual se defende que “filosofar é criar conceitos” e que se constitui, ele próprio, numa “pedagogia dos conceitos”, é sintomática a ausência de Schopenhauer, considerado um mestre dos conceitos, o filósofo que mais os compreendeu e os operacionalizou. Schopenhauer sem dúvida realizou uma pedagogia do conceito, inclusive, fora da academia. Isso pode ser comprovado em muitas passagens de *O Mundo como Vontade e como Representação* e no segundo volume de *Parerga e Paralipomena*. Como não bastasse ser o grande “esquecido” da história da filosofia, Schopenhauer foi quem pela primeira vez intuiu o método genealógico que viria a instigar, de alguma maneira, Marx, Nietzsche e Freud, conforme aponta Clément Rosset. Cf. ROSSET, 1994, p. 2.

173 Informação corroborada pelo biógrafo Reiner Stach. Cf. STACH, 2013, I, pg. 242-43.

174 Cf. PASCAL, 1976, p. 77.

explorador, figuras marcadamente contrárias. O leitor experiencia então um impasse dialético entre as posturas desses dois homens, sem que haja uma síntese imediata – inclusive porque o narrador também ignora o que acontece intimamente com o oficial e o explorador. Se tudo o que o oficial diz é mesmo verdade é um outro problema, já que seu intuito é convencer e angariar a simpatia do explorador para a sua “justiça”. O que ocorre é que ouvimos o que o oficial afirma pelos ouvidos do explorador, e o narrador não corrige nem confirma aquilo que o oficial diz. O oficial é, certamente, um problema colocado para o explorador. O narrador, por sua vez, se coloca no mesmo nível do explorador, que é quem tem um debate moral inescapável – concordar ou não com aquele tribunal; impedir ou não aquela execução; denunciar ou não aquela justiça ao novo comandante. Assim, no final de *Na Colônia Penal* nós leitores temos de lidar com a experiência do explorador e tentar decifrar suas intenções e real posicionamento. A respeito do final de *Na Colônia Penal* diz Roy Pascal:

Esta é a lição amarga do final, que a conclusão não está disponível, só uma evasão que meramente perpetua as dúvidas e os problemas que os incidentes da história, têm dado origem. E talvez esta seja a maturidade desse conto, que possui um final que não esclarece o significado, mas prolonga a incerteza dolorosa e humilhante. (PASCAL, 1982, p 78. – Tradução nossa.)¹⁷⁵

De acordo com esse entendimento, a instância de questionamento extraída do desfecho de *Na Colônia Penal* indica uma saída evasiva que perpetua a incerteza e prolonga o sofrimento. É como se a Vontade [Wille] que se entredevora, canibaliza, legitimasse o sacrifício aleatório sem fim dos “réus”, dos indivíduos da espécie humana. Não há direito à defesa e nem presunção de inocência, apenas o domínio do fato nesse tribunal em que a regra é a exceção. Assim, já que a culpa é incognoscível e dela não se pode sequer duvidar, cada um e todos são absolutamente culpados na penitenciária do mundo de que nos fala Schopenhauer. Tal imagem do filósofo, que provém da ideia da supressão de toda a particularidade pela Vontade, apela para um movimento de fim das ilusões pueris, pois a ontologia da questão suscitada pela obra trata, em última análise, do *ser da dor*. Nesse sentido, cabe a reflexão feita por Clément Rosset em seu *Lógica do Pior*:

“O que importa ao paranóico – assim como ao masoquista, ao sádico, ao pessimista, que daí derivam – não é que o sofrimento seja intolerável, mas

175 “This is the bitter lesson of the ending, that the conclusion is not available, only an evasion that merely perpetuates the doubts and problems that the incidents of the story have given rise to. And perhaps this is the maturity of this story, that it has an ending that does not clear up the meaning but prolongs the painful and humiliating uncertainty.” (Op. Cit.).

que o sofrimento “seja”. O ponto comum à paranóia, ao masoquismo, ao sadismo, e a todas as formas de experiência psicológica da dor: afirmação, não tanto de que a dor é intolerável, mas primeiramente de que a dor é.” (ROSSET, 1989, p.25)

Em suma, tentando compreender as motivações íntimas do explorador é preciso reconhecer que ele é, sem dúvida, contrário àquela forma de justiça e sua máquina de torturas e assassinato. Mas, na esteira da “perpetuação das incertezas” do desenlace de *Na Colônia Penal*, o que pensar da atitude do explorador após a morte do oficial? Ele foi mesmo pusilânime? Por que ele teria que ter agido? Mas não teríamos de considerar que ele também presenciou uma cena de horror? Nada nos diz que ele fosse acostumado a cenas de barbárie e violência extremas. Assim, o que seus olhos viram teria sido forte demais para ele? Teria ele ficado perturbado com tanta crueldade? Teria por isso desistido de agir? Ou será que esse medo de agir tenha que ver com o gozo erótico de assistir a morte nua e crua de um outro corpo completamente dominado por uma máquina de execução, à la Marquês de Sade? Enfim, o que esse explorador poderia ter feito com esse sofrimento do mundo como penitenciária? É Schopenhauer quem sugere: “A consolação mais efetiva em qualquer infortúnio, em qualquer sofrimento, é olhar para os outros que são mais desafortunados do que nós; e isso cada um pode fazer.”¹⁷⁶ (SCHOPENHAUER, 1874, II, p. 313. – Tradução nossa.). Talvez tenha sido esta a ironia de Kafka ao colocar o personagem do explorador de *Na Colônia Penal* testemunhando o sofrimento do oficial. Talvez ele ainda estivesse acenando com a ideia de que o oficial e o explorador seriam uma só e mesma pessoa, o que impediria o explorador de julgar o outro. E diante dessa impossibilidade só lhe restasse fugir para longe daquele lugar. Fugir de uma ideia de justiça perversa e excitante, da culpa e da pena, de si mesmo e do mundo, embora inutilmente. Quem sabe, a partida do explorador nem seja uma simples fuga, mas uma verdadeira aceitação dos fatos que devem permanecer intocados. Como diria Kafka ao jovem Gustav Janouch: “É preciso simplesmente tudo aceitar, com paciência e sem medo. O homem não está condenado à morte, está condenado a viver.” (JANOUC, 2008, p. 183).

176 “Der wirksamste Trost, bei jedem Unglück, in jedem Leiden ist, hinzusehen auf die Andern, die noch unglücklicher sind, als wir: und Dies kann Jeder.” (Op. Cit.).

Capítulo 4.

O Caçador Graco: O indivíduo em Eterno Presente.

“...e por fim a mesma voz horrenda que eu já descrevi ejaculou: – Pelo amor de Deus!... Depressa... depressa... faça-me dormir... ou então, depressa... acorde-me... depressa!... Afirmo que estou morto!”

Poe – *O Caso do Sr. Valdemar.*

4.1 – Sinopse de *O Caçador Graco* [Der Jäger Gracchus].

Na abertura do conto *O Caçador Graco* há uma descrição de uma cena com atmosfera de sonho do porto do Lago Garda, na cidade de Riva. Um estranho barco chega. Um homem de blusa azul salta do barco e o atraca ao cais. Dois homens com roupas escuras carregam para esse cais um esquife onde jaz uma figura humana. Eles esperam o barqueiro amarrar as velas e então os três seguem com o esquife até uma casa na qual adentram. Um homem em traje de luto, cartola e luvas negras, vem da cidade, bate à porta e é admitido à casa, onde cinquenta garotos dispostos em duas filas formam uma espécie de comitê de boas-vindas. O barqueiro cumprimenta o visitante e o conduz até um quarto no primeiro andar da casa onde jaz o homem no esquife, com velas acesas em sua cabeceira. Seu cabelo e barbas arrumados, sua pele morena parecem refutar a impressão de que ele seja um cadáver. Quando os dois carregadores e o barqueiro deixam o quarto, o homem no esquife abre os olhos e pergunta quem é o visitante. Ele responde que é o Prefeito de Riva e que sabe que o homem é o caçador Graco, pois um pombo muito grande o acordou no meio da noite e disse ao prefeito que ele deveria receber oficialmente o falecido caçador Graco. Graco pergunta ao prefeito se ele acha que ele deve permanecer em Riva. O prefeito afirma que não pode dizê-lo, mas pergunta a Graco se ele está morto. Graco então explica quem ele próprio é. No passado, Graco era um famoso caçador na Floresta Negra, que morreu ao cair de um penhasco enquanto caçava uma camurça. Porém, o barco fúnebre que deveria levá-lo para o além-mundo, por erro ou negligência do barqueiro, perdeu a rota. Desde então ele singra os mares sem poder encontrar o caminho para o além-vida. Às vezes o caçador pensa que está chegando ao seu destino, mas suas esperanças são sempre frustradas. Ele está condenado a viajar para sempre naquele

soturno barco fúnebre. Diz que sempre desfrutou a vida e estava igualmente satisfeito com o término dela e não compreende porque deve sofrer tal infortúnio. Quando o prefeito lhe pergunta se ele teria alguma culpa, Graco diz não ter nenhuma, e que certamente não havia nenhum mal em ser caçador. O prefeito também não encontra nenhuma culpa nesse fato, mas pergunta de quem afinal seria a culpa. Graco atribui a culpa ao barqueiro. O caçador lamenta não conseguir nenhuma ajuda: ninguém sabe dele, nem de seu paradeiro, nem como poderiam ajudá-lo, a libertar-se de sua maldição. Mas as pessoas se escondem debaixo dos cobertores a fim de não ouvi-lo – “o pensamento de querer me ajudar é uma doença e deve ser curada na cama.”. Antes de chegar as pombas delatam a sua presença e as pessoas automaticamente se esquecem do caçador Graco. Quando o prefeito pergunta se o morto-vivo pretende permanecer em Riva, o caçador responde: “Não penso nisso (...) estou aqui e mais que isso não sei, mais que isso não posso fazer. Meu barco não tem leme, navega com o vento que sopra nas regiões inferiores da morte.” (KAFKA, 2002, p. 72).

4.2 – Aspectos da criação do texto.

O Caçador Graco [Der Jäger Gracchus] foi escrito durante a terceira fase criativa que Franz Kafka experimentou. Essa fase compreendeu o período de novembro de 1916 a abril de 1917, quando o escritor criou um volume de textos considerável que viriam a integrar, em grande parte, o livro *Um Médico Rural* publicado em 1920. Outros textos importantes também seriam redigidos nesse período em Praga, na minúscula casa da Rua dos Alquimistas ou Rua do Ouro, uma ruela de contos-de-fada com casas para verdadeiros alquimistas, provavelmente anões, construídas em 1597 durante o lúgubre reinado do excêntrico Rudolf II. A Casinha de número 22 seria alugada por sua irmã Ottla. Kafka teria pela primeira vez um local tranquilo para escrever, a despeito do rigoroso inverno de 1916-17 e da dramática escassez de alimentos, de combustíveis (principalmente o carvão), a que a população de Praga fora submetida por causa da guerra. Teatros, cinemas, escolas estavam fechados. Os transportes paralisados. O cotidiano era de constante apreensão. Kafka atravessava com paciência aquele momento de privações. Max Brod, que iria visitá-lo na Rua dos Alquimistas para ouvir leituras dos novos textos que Kafka estava escrevendo, constataria que o amigo vivia uma vida ascética e parecia sofrer bem menos do que Brod as privações do terceiro inverno da guerra. A realidade é que a falta de comida não o perturbava. Kafka era vegetariano e sempre se alimentara frugalmente.

A despeito da crítica sobre alienação de Kafka dos acontecimentos brutais de seu

tempo¹⁷⁷, é preciso reconhecer que aquela era a primeiríssima vez que Kafka estava devidamente concentrado em seu trabalho de escritor. Ele havia tentado se alistar no exército, mas sua dispensa fora requisitada pelo Instituto de Seguros de Acidentes que o considerava um jurista insubstituível. Certamente, Kafka jamais poderia ficar alheio à realidade da guerra, dos sofrimentos de seus compatriotas, nem tampouco da política do Império dos Habsburgos, já que era funcionário público, um burocrata desse mesmo Império que regia sobre os tchecos sempre à beira de uma justa revolta. Sem dúvida, Kafka tomaria conhecimento, em outubro de 1916, que o primeiro ministro austríaco Karl Stürgh fora assassinado pelo jovem judeu Friedrich Adler (filho do líder socialista austríaco); assim como saberia que, em novembro do mesmo ano, morreria Franz Joseph, o octogenário Czar da Áustria, o grande protetor dos judeus da Boêmia, que reinara por 68 anos – seu próprio nome “Franz” era uma homenagem de seus pais ao soberano de Viena. Todos esses acontecimentos seriam absorvidos e retrabalhados por Kafka em seus escritos, segundo assevera o biógrafo Reiner Stach:

Uma das razões principais porque Kafka chegou a ser considerado como alheio à realidade e politicamente distante é que ele se concentrou menos nas grandes perdas em si – mesmo quando eram catastróficas – e mais no significado maior dessas perdas, e a forma como elas desnudavam a essência do período como um todo. (STACH, 2013, II, p. 155 – Tradução nossa.)¹⁷⁸

Daquele rigoroso porém produtivo inverno de 1916-17 restaram preservados quatro cadernos de bolso sem pauta denominados pelos especialistas como “cadernos in-octavo” [Oktavheft] ou simplesmente *Cadernos A, B, C e D*¹⁷⁹, cada um deles com oitenta páginas manuscritas com textos interrompidos, repletos de variantes, mudanças de perspectiva e referências cruzadas. Nesses cadernos Kafka deixou sua imaginação fluir livre entre o mundo real e o da fantasia numa fase de escritos que poderiam ser descritos como experimentais. A grande quantidade de rascunhos também é uma evidência de que o escritor submetia suas ideias a um crivo rigoroso: tudo aquilo que não lhe parecesse viável ou vívido o bastante, aquilo que porventura faltasse coerência e organicidade ou que sugerisse uma mera “construção”, era sumariamente abandonado. Kafka evitava ainda qualquer invenção de

¹⁷⁷ Essa é, por exemplo, a opinião do estudioso Pierre Deshusses na introdução da publicação dos *Cahiers in-octavo (1916-1918)* de Franz Kafka, Paris: Bibliothèque Rivages, 2009, p. 17.

¹⁷⁸ “One of the primary reasons that Kafka has come to be regarded as oblivious to reality and politically remote is that he focused less on great losses themselves - even when they were catastrophic - than on the larger *significance* of those losses, and the way they laid bare the essence of the era as a whole.” (STACH. Op. Cit.)

¹⁷⁹ A totalidade dos “cadernos in-octavo”, em número de oito cadernos, abrangem o período de outubro de 1916 a maio de 1918 e estão ordenados pelas letras de A até H. Os textos escritos no período de 1916-17 é que se encontram nos referidos cadernos A até D.

linguagem, aliterações, imitação da oralidade, desvios gramaticais, permanecendo obstinadamente no sóbrio registro do alemão praticado por uma pequena comunidade de Praga.¹⁸⁰

Naqueles seis meses, Kafka mergulhou em sua arte com avidez. Influenciado fortemente pelo teatro ídiche, o escritor começaria experimentando-se no drama, deixando um fragmento de peça teatral intitulada *O Guardiã da Tumba*, que trata de um soberano recém-chegado ao poder (provavelmente inspirado na sucessão do Czar Franz Joseph). Depois dessa tentativa, Kafka passaria a experimentar-se na prosa, escrevendo doze das catorze¹⁸¹ “pequenas narrativas” que integrariam o livro *Um Médico Rural*, tais como: *O Novo Advogado*; *Um Médico Rural*; *Na Galeria*; *Uma Folha Antiga* (em que um imperador olha da janela seu trono em ruínas); *Chacais e Árabes*; *Uma Visita à Mina* (sobre relações entre operários e seus superiores); *A Próxima Aldeia* (sobre a memória e perda da tradição); *Uma Mensagem Imperial* (sobre um imperador moribundo); *A Preocupação do Pai de Família*; *Onze Filhos*; *Um Fratricídio* (provavelmente inspirado na morte do primeiro-ministro austríaco); *Um Relatório para uma Academia*. Kafka deixaria ainda narrativas como: *A Ponte*; *O Cavaleiro da Cuba* (aludindo à escassez de carvão do período); *Durante a construção da muralha da China* (sobre a imortalidade dos impérios); *A batida no portão da propriedade* (sobre um crime absurdo e uma prisão sumária); *Um cruzamento*; *Uma Confusão Cotidiana*; *O Silêncio das Sereias* (um olhar irônico sobre o mito); e *O Caçador Graco*, escrito entre janeiro, fevereiro e abril de 1917.

Na realidade, a concepção de *O Caçador Graco* remonta a setembro e outubro de 1913 quando Kafka realizou sua segunda viagem (dessa vez sozinho) até a cidade de Riva – lugar onde se passa a narrativa, porto ao qual o barco com o caçador da história chega. Trata-se de Riva del Garda (na época pertencente à Áustria, hoje cidade da Província de Trento, Itália) famosa por seu lago encravado nas montanhas. Tratava-se de um lugar simbólico para Kafka, já que Goethe havia passado por lá em sua célebre viagem à Itália em 1786. Fato é que nas cercanias dessa cidade ficava também o Sanatório Hartungen¹⁸² em que Kafka se hospedaria para um tratamento holístico, na sua costumeira busca por saúde e alívio de seus estados de excitação nervosa, depressão e insônia. *O Caçador Graco* incorpora ainda

180 Cf. STACH, 2013, II, p. 151.

181 *Diante da Lei* e *Um Sonho* são duas narrativas que integram o livro *Um Médico Rural*, mas foram escritas anteriormente, mais precisamente em 1914, pertencendo, portanto, ao ciclo de escrita do romance *O Processo*.

182 “Sanatório” na época de Kafka não era um hospital, mas um *spa* onde se desenvolviam práticas de alimentação natural, exercícios físicos, caminhadas, terapias holísticas e repouso. O próprio Sanatório Hartungen proibia a presença de pessoas doentes entre seus hóspedes.

descrições do diário de 1914, como a da escada sinuosa para o portal do além-mundo descrita pelo personagem.¹⁸³ De grande importância na criação da narrativa são as leituras realizadas por Kafka. O escritor teria lido contos-de-fadas, lendas, mitos gregos, parábolas judaicas, contos chineses tradicionais. Hartmut Binder destaca que entre as principais referências da história sobre o caçador morto-vivo de Kafka estão as lendas do “Caçador de Harz” e do “Holandês Voador”.¹⁸⁴

“O Caçador de Harz” é a lenda alemã que trata de um cavaleiro que fazia da caça seu único interesse. Ele montava seu cavalo e a tudo destruía. Tudo devastava, inclusive as plantações de lavradores pobres. Quando passava na frente de uma igreja não entrava nem para benzer-se. Deus cansou-se da vida impiedosa e destruidora daquele caçador e lançou sobre ele um castigo. E ele foi condenado a vagar pelas florestas das montanhas de Harz eternamente, sem jamais poder descansar. Até hoje toda a noite o povo de Harz crê ouvir o tropéu do caçador e sua comitiva em busca de vítimas na floresta.

A lenda do “Holandês Voador”, por sua vez, fala de um capitão de navio do século 17 que seguia viagem para as Índias Orientais. Aproximando-se do Cabo das Tormentas, sob uma terrível tempestade marítima, o capitão holandês, apesar dos protestos de seus marinheiros, insistiu em atravessar aquela perigosa passagem oceânica. Um tufão o impedia de ir adiante empurrando o navio para trás. O capitão, em sua obstinação, permanecia irredutível, até que num momento, gritou: “Hei de passar agora ou ficarei tentando até a consumação dos tempos!”. Então uma maldição caiu sobre o capitão holandês, e seu navio continua singrando os mares contra o vento, eternamente, em busca de uma redenção.

Kafka poderia ter tido acesso a essa lenda por outra fonte, por intermédio, por exemplo, da ópera *O Holandês Voador* [Der Fliegende Holländer] de Richard Wagner, cuja história – baseada na versão de Heinrich Heine – fala de um navegador que é punido por Deus por blasfemar contra seu nome, afastando-o de sua pátria para sempre, a menos que surja em sua vida uma mulher que lhe seja plenamente fiel. Ao atracar no porto, o holandês ancora ao lado do navio de Daland, e oferece a ele uma enorme riqueza em ouro e jóias que carrega em seu barco em troca da mão de Senta, a filha de Daland. Senta já conhecia a história do Holandês Voador. Ela se sente atraída por ele, mas é cortejada pelo caçador Erik, que se enciúma todas as vezes em que ela faz qualquer referência ao Holandês Voador. A história prossegue até que o holandês flagra Senta nos braços de Erik e parte para sempre.

183 Na entrada dos *Diários* [Tagebücher] do dia 25 de junho de 1914, Kafka descreve uma visão tida por ele (ou seria uma ficção?) da abertura do teto de seu quarto de hotel e a súbita aparição de um anjo. Cf. KAFKA, *Diaries*, 1976, p. 290-292 e *Journal*, 1985, p. 370-372.

184 Cf. BINDER apud PASCAL, 1982, p. 155.

Segundo Jerusa Pires Ferreira, a lenda do “Holandês Voador” está associada à antiga lenda do “Judeu Errante”, uma lenda de grande influência, com seus temas de punição, maldição, danação por toda a eternidade, que perpassa várias culturas tradicionais e diferentes literaturas. Ashver (ou Ashasverus ou Cartaphilus) é um sapateiro que negou ajuda a Jesus Cristo quando ele estava a caminho da morte na cruz, tendo sido amaldiçoado pelo Salvador e, portanto, condenado a vagar pelo mundo dando voltas pela Terra inteira.¹⁸⁵ Segundo a estudiosa, o Judeu Errante é “o antípoda de Lúcifer, pois diferentemente dele vive sempre a esperança de modificar a situação em que se encontra.” A mesma coisa ocorre em algumas versões das lendas do caçador e do navegador. A estudiosa acrescenta que a lenda do “Judeu Errante” pode associar-se ainda às histórias de Fausto e de Prometeu (FERREIRA, 2000, p. 1). Isso nos parece bastante interessante, visto que Kafka escreveria uma narrativa sobre o mito de Prometeu no período posterior a abril de 1917, provavelmente entre outubro de 1917 e fins de janeiro de 1918, encerrando a terceira grande fase criativa de sua vida.¹⁸⁶ De fato, em *O Caçador Graco* não se pode esquecer um componente de mitologia grega, em especial da referência ao personagem Caronte [Kharon]. Esse barqueiro era o responsável por realizar a travessia dos mortos pelo Rio Aqueronte ou o Estige em direção ao Hades. Caronte transportava apenas aquelas almas cujos corpos tivessem sido enterrados com uma moeda (óbolo) debaixo da língua ou sobre os olhos, com a qual deveriam pagar a travessia. Aqueles que eram enterrados sem os rituais fúnebres necessários ou não trouxessem a moeda para pagar pela travessia não podiam ser levados ao Hades. O castigo desses mortos era esperar por cem anos vagando no limbo. Os fantasmas, que vagavam assustando os vivos seriam, segundo a crença, aqueles que não puderam pagar o óbolo a Caronte. Assim os gregos explicavam as aparições sobrenaturais.

Pode-se dizer, portanto, que essas lendas tratam de danações eternas com personagens que permanecem entre a morte e a vida na condição de imortais, e que vagam a esmo sem encontrar descanso, prosseguindo na esperança de que uma remotíssima redenção os liberte de sua maldição de uma vez por todas. Essa temática, proveniente de contos-de-fada, lendas e mitos interessava muito a Kafka, tendo-a trabalhado em diferentes nuances em textos como *O Guardião da Tumba*; *O Caçador Graco*; *Uma Mensagem Imperial*; *Preocupações de um Pai de Família*; *Um Médico Rural*; *A Próxima Aldeia*; *O Cavaleiro do Balde*; e *Prometeu*.

185 André Jolles em seu clássico estudo *Formas Simples* relata a lenda do Judeu Errante nestes termos: “Eis que Cristo, carregando a cruz, quer repousar na soleira da porta de um sapateiro; este enxota-O gritando: 'Saia daqui!'. E o Salvador responde-lhe: 'Doravante, tu errarás sem descanso'. De fato, o sapateiro passou a errar, de país em país, sem trégua nem repouso, e mesmo o repouso da morte, mesmo esse *requies aeterna* que se pede a Deus foi-lhe recusado.” (JOLLES, 1976, p. 52-53.)

186 Cf. STACH, 2013, II, p. 442.

Diga-se mais, *O Caçador Graco* aponta para um elemento de considerável importância na produção de Kafka do período de 1916-17: o caráter biográfico das experiências carregadas para os textos. No cotidiano de advogado do Instituto de Seguros contra Acidentes de Trabalho, tomando contato com a realidade dos soldados mutilados e enlouquecidos pelas atrocidades da guerra¹⁸⁷, a escassez de alimentos, trens paralisados, falta de carvão, o frio abaixo de zero; somadas às experiências tidas em suas viagens às montanhas de Harz, na Alemanha, em 1912, quando esteve hospedado no Sanatório Jungborn; e de Riva del Garda, em 1913, no Sanatório Hartungen, onde vivenciou acontecimentos peculiares em seus 30 anos. O primeiro, foi o suicídio por arma de fogo de um general também hospedado em Hartungen.¹⁸⁸ Houve investigação policial, interrogatórios dos hóspedes, pessoas carregando o esquife com o cadáver escadas abaixo.¹⁸⁹ Os outros dois acontecimentos foram a relação de Kafka com uma mulher russa e uma jovem suíça de 18 anos. A primeira relação carnal ou quase carnal. A segunda, uma paixão delicada e sem esperanças com a moça suíça chamada Gerti Wasner que, por sinal, apreciava contos-de-fada, e que impediu o escritor de lhe enviar cartas e de prosseguir com o relacionamento. Kafka – que tinha verdadeira tara vampírica por cartas (e tal negativa o frustrava imensamente) – diria que se comportou de maneira superficial, embora o relacionamento tivesse sido emocionalmente profundo entre ambos.¹⁹⁰

Outro exemplo bastante significativo do teor biográfico de *O Caçador Graco* é o nome do personagem da narrativa. “Graco” ou *Gracchus* no original, é um substantivo próprio de origem latina que provém da palavra *graculus*, “gralha”. Como se sabe a palavra em língua tcheca para “gralha” é *kavka* ou *kafka*. Tanto é assim que uma imagem desse pássaro figurava no timbrado da loja do pai do escritor e, em seus diários, Kafka fazia comparações entre ele próprio e uma gralha. Entre os aspectos biográficos a serem considerados está, sobretudo, a sua intrincada constituição emocional, sua sensibilidade aguda, suas preocupações mais íntimas com a sua realização afetivo-sexual e profissional-

187 Por determinação imperial os soldados tchecos feridos na guerra tornavam-se beneficiários do Instituto de Acidentes de Trabalho do Reino da Boêmia. As ações humanitárias de Kafka especialmente em favor daqueles que contraíram problemas psíquicos na guerra, criando condições para que recebessem tratamento adequado. Foi ele que “redigiu o pedido original de contribuições que, em outubro de 1916, levou à inauguração de um hospital de doenças nervosas para veteranos em Rumburk. De fato, em outubro de 1918, a Administração dos Veteranos recomendou-o para o recebimento de uma medalha.” Entretanto, o final da guerra coincidiu com o fim do Império Austríaco e seu domínio sobre o Reino da Boêmia. O “Dr. Kafka” jamais receberia a merecida condecoração. (Cf. PAWEL, 1986, p. 322-323).

188 Esse oficial do exército austríaco chamava-se Ludwig von Koch suicidou no dia 3 de outubro de 1913, segundo Kafka relatou a Max Brod em carta daquele mesmo ano. (Cf. NORTHEY, Anthony, 2002, p. 196.).

189 Cf. STACH, 2013, I, p. 375.

190 Na entrada do dia 15 de outubro de 1913, o escritor anota: “A permanência em Riva foi muito importante para mim. Pela primeira vez eu compreendi uma garota cristã e vivi quase que totalmente dentro da esfera de sua influência. (KAFKA, *Diaries*, 1976, p.232. Tradução nossa.)

literária. O período de 1916-17 seria, inclusive, posterior ao traumático rompimento de seu noivado com Felice Bauer, mas já numa fase em que o relacionamento entre ambos se encaminhava para um arremedo de reconciliação.¹⁹¹ Kafka sente um grande impulso para a escrita, a sua única paixão, como ele tantas vezes dirá.

O Caçador Graco é um homem infeliz, sempre itinerante como o Judeu Errante, dono de um passado insondável, suspenso entre a vida e a morte, eternamente preso a seu esquife e ao barco que corta os mares empurrado por um vento que sopra das regiões da morte. Em Riva, uma mulher madura ou jovem, poderia quebrar a sua maldição? Talvez não. As personagens femininas mencionadas na narrativa se resumem a uma mulher no molhe com uma criança, a mulher do prefeito de Riva e a mulher do barqueiro – a única nomeada, cujo nome é Júlia. Nome semelhante ao da mãe do escritor e da sua futura terceira noiva: Julie. Kafka, sempre exigente, sempre em busca da escrita inspirada, abandonaria todos os fragmentos esparsos. O texto não veio a integrar a compilação de *Um Médico Rural* publicado em 1920. *O Caçador Graco* só viria a lume muito depois, em 1931, publicado por Max Brod na coletânea *A Muralha da China* [Die Chinesische Mauer].

4.3 - Aspectos formais.

Quando pensamos sobre as histórias de Kafka temos de lidar necessariamente com duas questões. A primeira delas é a de reconhecer a forma da história, tentar compreender a que gênero ela pertence. A segunda é a de reconhecer qual o sentido dessa história. O que ela quer dizer em sentido literal, imanente ao texto e para além dele – o que nos interessa de perto por estarmos pensando na relação entre Kafka e Schopenhauer.

O Caçador Graco chegou até nós como um fragmento, anotação veloz, sintética, garranchos num caderno de notas de bolso. Kafka jamais concluiu uma narrativa com este título. Na realidade a história do caçador Graco foi escrita esparsamente num total de seis fragmentos, quatro deles escritos entre janeiro e fevereiro e outros dois outros em abril de 1917. Portanto, a narrativa que ficou consagrada, a qual se conhece a partir de 1931, é uma compilação de seu amigo e testamentário Max Brod, que realizou uma “edição” dos quatro fragmentos escritos em janeiro e fevereiro de 1917, descartando os demais fragmentos, um dos quais pertence aos diários de Kafka. Max Brod também acrescentou título à narrativa. Na

¹⁹¹ A preocupação excessiva de Kafka com o modelo de homem-de-bem judeu casado e pai de família exigido pelo Talmud lhe rendeu fortes tensões psíquicas, sexuais e mesmo manifestações mórbidas. Daí, possivelmente, o fato de em *O Caçador Graco* Kafka ter comparado a felicidade de Graco ao morrer: “enfiei-me na mortalha como uma jovem no vestido de casamento.” (KAFKA, 2002, p. 71).

realidade, no manuscrito do caderno de notas o primeiro fragmento da história irrompe na página, direto: “Dois meninos sentados no muro do cais jogavam dados.”¹⁹²

Foi naquele inverno que Kafka inventou sua prosa seca, irônica, que incorporava o elemento onírico para expressar imagens de seus abismos íntimos. A história do caçador é uma fórmula peculiar de lenda, fábula, conto-de-fadas e realismo. Kafka foi leitor assíduo de contos-de-fada, tendo exercitado a forma e acabado por inverter as características do gênero. Ademais, nos anos de 1916-17, além do conhecimento da *Aggadah*¹⁹³, Kafka lia o livro seminal de Alexander Eliasberg, *Lendas dos Judeus Poloneses*¹⁹⁴, que se tornaria uma de suas fontes mais importantes de ideias e imagens para as narrativas que escreveria em seu refúgio na Rua dos Alquimistas.

Em *O Caçador Graco* percebe-se desde logo um elemento corriqueiro do gênero fábula. Uma pomba fala ao ouvido do prefeito de Riva avisando-o da chegada do “caçador morto Graco”.¹⁹⁵ Porém, encontramos mais fortemente elementos de lenda na combinação que Kafka faz das histórias do “Holandês Voador” e do “Caçador de Harz”¹⁹⁶, as quais, por sua vez, espelham a lenda do “Judeu Errante”. Interessante como a presença dessas duas lendas em Kafka parece preencher a um só tempo à dupla distinção feita por Walter Benjamin dos dois grupos de narradores, mestres da arte de contar histórias: o camponês sedentário e o navegador comerciante.¹⁹⁷ Para Benjamin o narrador oral é aquele que retira da experiência o que ele conta. A sua própria ou aquela relatada pelos outros. Mas o filósofo anuncia o primeiro indício, do que resultará na morte da narração “artesanal” pelo advento do romance. A origem do romance seria o indivíduo solitário que não mais pode falar de suas indagações e não sabe dar conselhos. Ao contrário, num contexto tradicional das culturas artesanais, “o narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo.” (BENJAMIN, 1986, p. 221.). Talvez fosse essa a busca de Kafka, mas a sua narrativa carregada das características arcanas da oralidade, apontava – em meio à Primeira Grande Guerra – para a perda das referências, para a alienação, para o sem sentido do narrar de um espírito solitário numa intersecção de línguas, culturas, costumes, povos que se desagregariam.

192 “Zwei Knaben saßen auf der Quaimauer und spielten Würfel.” (KAFKA, 2002, p. 305).

193 Contos, parábolas judaicas que tratam de teologia, ética e folclore.

194 ELIASBERG, Alexander. *Sagen polnischer Juden*. München: Georg Müller, 1916.

195 Cf. KAFKA, 2002, p. 69.

196 Curioso observar que Machado de Assis, notável schopenhaueriano, tratou a respeito dessas mesmíssimas lendas, publicando-as em *O Espelho* em 18 e 25 de setembro de 1859 sob o título de *Os Imortais (lendas)* – *O Caçador de Harz e O Marinheiro Batavo*. Cf. Machado de Assis *Obra Completa*, Vol. III, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

197 Cf. BENJAMIN, 1986, p. 199.

Kafka cria esse Graco que é um caçador da Floresta Negra ao mesmo tempo em que vaga sem encontrar o descanso da morte, transportado em seu caixão por um barco sem destino, sem poder aportar definitivamente em lugar algum. Situação esta que, de certa forma, nos remete à *stultifera navis*, a “nau dos loucos” ou à *Narrenschiff*, tema emprestado do ciclo dos argonautas e recorrente durante o final da Idade Média e Renascença (por sua efetiva veracidade), tanto na literatura quanto nas artes plásticas, cuja matriz alegórica aponta para a correlação entre vício e loucura. No século XX foi Michel Foucault que estudou a relação entre a “nau dos loucos” e as heterotopias, uma vez que tanto degredados, leprosos e, por fim, os insanos seriam confinados em navios e deixados a vagar pelo mar sem destino certo – daí toda uma série de imbricações entre o elemento água e a loucura, a imagem do barco sem destino e a existência errante dos loucos, expurgados da terra firme onde residiriam os mentalmente sãos.¹⁹⁸

Não seria exagerado vislumbrar, uma outra possível associação de *O Caçador Graco* também com as lendas de vampiro¹⁹⁹, comuníssimas no leste europeu – lendas que foram responsáveis por grandes convulsões de histeria popular no Império Austro-húngaro durante o século 18 – e que aludiam a um ser morto-vivo que se alimentava de sangue humano e repousava amortalhado num esquife em seu túmulo no cemitério.²⁰⁰ *O Caçador Graco* tem, por isso, muitos pontos em comum com o drama inconcluso *O Guardiã da Tumba* [Der Gruftwächter], cuja trama, além de derivar de *Hamlet*, parece conter alusões à superstição da transformação de cadáveres em vampiros e aos métodos para que os mortos não saíssem das tumbas. Um desses métodos era a já referida prática grega de colocar uma moeda na boca do falecido, a fim de pagar o barqueiro Caronte na travessia para o intramundo. No fragmento de *O Guardiã da Tumba* é um velho guardião quem impede os antepassados mortos de um príncipe saírem do cemitério. Kafka é um hábil contador de histórias que faz uma lenda se espelhar em outra lenda.

Valendo-se de alguns conceitos de André Jolles em *Formas Simples*, vemos que em *O Caçador Graco*, tal qual em “O Caçador de Harz” e no “Holandês Voador”, a maldição que recai sobre o personagem é a de vagar sem encontrar descanso na morte. O “milagre” presentificado no caçador de Kafka é o fato de ser imortal, de não poder morrer. Graco

198 Cf. FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*, 1978, p. 7-51.

199 As histórias sobre vampiros foram amplamente disseminadas por romances que se tornaram sucesso literário no século 19, tais como *The Vampire* (1819) de John William Polidori e *Dracula* (1897) de Bram Stoker.

200 É possível avançar mais na relação entre Kafka e o vampirismo. Deleuze e Guattari, a partir de um estudo de Claire Parnet, desenvolvem uma reflexão sobre um “vampirismo das cartas” de Kafka à sua noiva Felice Bauer, bem como sobre uma aproximação entre Kafka e Drácula, inclusive por que *Dracula*, do irlandês Bram Stoker, é um romance epistolar. (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 44-47.).

poderia ser comparado ao “anti-santo” de que fala Jolles, que afirma serem as lendas de amaldiçoados uma antípoda das histórias de santos, que tratam de virtudes tornadas objetivas, perenes e dignas de exemplo e culto para os fiéis cristãos.

Mas qual seria a “maldade punível” cometida por Graco? Nas lendas do “Caçador de Harz”, era a destruição causada por sua compulsão pela caça, sua impiedade, seu desprezo por Deus. Já o navegador holandês é punido por sua obstinação temerária, sua blasfêmia contra Deus, por ser o responsável pela morte de muitos marinheiros sob o seu comando. Na lenda mais antiga, “O Judeu Errante”, Ashaverus a falta é a ausência de compaixão para com o sofrimento de Cristo. Mas que blasfêmia, que impiedade ou crime contra seu semelhante Graco teria cometido para ser punido sobrenaturalmente? É o próprio personagem quem questiona, a certa altura da narrativa:

Eu era caçador, por acaso isso é alguma culpa? Estava estabelecido na condição de caçador da Floresta Negra, onde na época ainda havia lobos. Ficava à espreita, atirava, acertava, arrancava a pele, isso é culpa? Meu trabalho era abençoado. “O grande caçador da Floresta Negra”, diziam. Isso é culpa? (KAFKA, 2002, p. 72).

Teria sido a soberba? Vangloriar-se de acharem-no um grande caçador? Teria sido o fato de ter matado animais, especialmente camurças e lobos? Mas ele mesmo diz que seu trabalho “era abençoado”. Assim, não fica claro qual a “maldade punível” de Graco. Aliás, Salvatore, o prefeito de Riva, reforça essa ideia ao dizer que lhe parece também não haver nenhuma culpa em Graco. Mas, o prefeito pergunta: “Porém, de quem ela é?” Graco atribui a culpa ao Barqueiro que o devia transportar ao além-mundo.

Se entre os elementos constituintes da forma “lenda” consta que a maldade deve emanar do personagem, sobreviver objetivamente a ele, é de se questionar qual o infortúnio que Graco traz consigo para quem o vê ou toma contato com ele. Nas lendas, o simples avistamento da figura do amaldiçoadado ou o testemunho de sua mera passagem por determinado lugar é necessariamente um mau presságio de guerras, pestes, queda de reinos e outras calamidades.²⁰¹ Em seu texto Kafka alude indiretamente a outro elemento integrante das lendas, isto é, ao ciclo de sete em sete anos ao cabo dos quais o amaldiçoadado pode ser ajudado pela piedade de algum ser humano e assim romper a maldição, livrando-se do castigo da imortalidade, alcançando definitivamente o gozo do descanso na morte. Mas, de acordo com Graco, acaso fosse colocada a tarefa às pessoas de ajudá-lo, todas as portas e janelas

²⁰¹ Aliás, coisas curiosamente coerentes com aqueles anos de 1916-17, com as atrocidades da Primeira Guerra, a morte do Czar Franz Joseph, a queda do império Austro-húngaro e, depois, a epidemia de gripe que dizimaria milhões de pessoas na Europa.

seriam fechadas e a terra se tornaria um imenso “albergue noturno”, com todas as pessoas deitadas em suas camas com cobertores a lhes cobrirem o rosto. Na tipologia das lendas, a questão da objetivação da maldição também se liga ao espaço, causando a “assombração” dos lugares – justamente o inverso dos locais de peregrinação, segundo Jolles. Pelo fato de estar morto-vivo, de não ter morrido em definitivo, Graco diz que ninguém sabe dele. E que, se estivesse morto, não saberiam de seu paradeiro e, portanto, não saberiam como retê-lo nos lugares e nem como ajudá-lo. Por estar morto-vivo, o pensamento de querer ajudá-lo é uma “doença” que deve ser curada “na cama”. Essa seria a peste ou o mau agouro que Graco traria? Mas qual o prejuízo efetivo que ele traz àquele povo, àquela cidade a qual aportou por acaso? Para Walter Benjamin, em seu célebre estudo *Franz Kafka, a propósito do décimo aniversário de sua morte*, a resposta está no esquecimento e na possibilidade de rendição.²⁰²

De certa forma, podemos admitir o pensamento de Jolles quando nos fala a respeito do “universo da imitação”, no qual a vítima e a punição praticamente se desumanizam. Assim, a vítima se torna meramente “o lugar” onde uma maldade se objetivou em crime, e a pena aplicada apenas uma confirmação dessa objetivação, dessa infiltração do mal no corpo de alguém.²⁰³ Isso nos remeteria não só ao estatuto das lendas, mas também aos estigmas sociais que recaem sobre os hereges, as bruxas, como também sobre as mulheres, os negros e os judeus. Este gênero e esses grupos sendo “locais” onde algo de ruim se materializou. Daí as muitas violências cometidas contra eles. Mas, trazendo essa reflexão para o texto de Kafka, pensamos que Graco é alguém condenado por uma culpa inexistente nele e por um erro que não cometeu.

Outro elemento constituinte das lendas é que elas oferecem exemplos de moral prática, mas, ao contrário das lendas de santos cristãos predominantes na Europa, as lendas de amaldiçoados nos mostram “o que não devemos fazer”; o que devemos aprender ou ignorar numa dada conjuntura da existência.²⁰⁴ Sendo assim, o que deveríamos evitar a partir da leitura de *O Caçador Graco*? Evitar a compulsão pela caça? A própria caça? A vaidade de se achar “um grande”? Ou será que deveríamos aprender a não confiar no barqueiro da morte e, por extensão, nas próprias lendas? Mas, seria *O Caçador Graco* formalmente um lenda? Sua história não foi recolhida de contadores de histórias populares. É um produto artístico de alguém que ambicionava o status de escritor, buscando, inclusive, sua inserção no campo literário vanguardista germânico. Trata-se, por isso, de um texto, de um fragmento de história em que seu autor *experimenta* com a forma das lendas.

202 Cf. BENJAMIN, *Franz Kafka*, 1996, p. 161.

203 Cf. JOLLES, 1976, p. 53.

204 Cf. Idem, p. 54 e 56.

Por outro lado, *O Caçador Graco* parece se aproximar do gênero conto-de-fadas [Märchen]²⁰⁵, cuja forma foi sintetizada, na Alemanha, pelos escritores e filólogos Jacob e Wilhelm Grimm com a coletânea *Contos para Crianças e Famílias* [Kinder und Hausmärchen], publicados em 1812, e que possui vínculo com outra coletânea publicada anos antes por Armin e Brentano, conhecido como *A Trompa Maravilhosa* [Des Knaben Wunderhorn]²⁰⁶. Observando-se bem, a despeito do conteúdo moralizante de extração burguesa, as personagens e as aventuras do Conto-de-fadas não parecem ser completamente morais. Contudo, é inegável que tais contos nos proporcionam considerável satisfação. De fato, o que o conto-de-fadas quer significar é que o nosso sentimento de justiça foi perturbado por um estado de coisas ou por incidentes, e que uma nova série de incidentes e um acontecimento de natureza peculiar vem satisfazer esse sentimento, restabelecendo o equilíbrio. Na forma tradicional do conto, tudo nele deve passar-se de acordo com nossa expectativa. Esta seria a “disposição mental específica do conto”. Tanto é assim que Charles Perrault acentuou o elemento moral em sua obra.²⁰⁷ A esfera do sentimento estaria, portanto, evidenciada. Por isso, o conto escolhe, de preferência, os estados e os incidentes que contrariam o nosso sentimento de acontecimento justo. Por exemplo: um jovem recebe uma herança menor do que seus irmãos. O desfecho da história busca o retorno ao equilíbrio e a concordância final com a moral de sentimento, ou “ingênuo”, como denomina Jolles. Sendo assim o conto-de-fadas opor-se-ia ao universo da “realidade”, o universo em que um acontecimento contraria as exigências da moral ingênuo ou afetiva. Em nosso caso, poderíamos considerar que o caçador Graco foi injustiçado por ter de vagar sem descanso sem nunca morrer definitivamente. Eis o elemento maravilhoso e ao mesmo tempo inquietante no conto kafkiano que viola nosso sentimento de acontecimento justo. Mas, se o conto visa uma lição moral explícita, no caso de Kafka devemos considerar que, mais do que a moral prática, *O Caçador Graco* parece estar próximo dos questionamentos de ordem existencial e pessoal do escritor.

Dentre os elementos conformadores dos contos-de-fadas (chamamos agora somente de “conto”), a ação deve se passar num país ou reino “muito muito distante”. Mas se o conto adquire traços de história, com localização e tempo historicamente determinados, isso acaba por romper o fascínio do maravilhoso. O mesmo ocorre com as personagens. Elas devem ter

205 De acordo com Jolles, a etimologia da palavra *Märchen* provem do alto-alemão *Mâri* (lenda, fábula) ou no gótico *mêrs* (conhecido, célebre). *Märchen* é também o diminutivo depreciativo de *Mâre* (narrativa, tradição), e designa tanto “história curta” e até um “simples boato” que se propaga sem que se saiba se é verdadeiro ou falso. (JOLLES, 1976, p. 182).

206 Ou mais precisamente: “A cornucópia dos meninos”.

207 Cf. JOLLES, 1976, p. 199.

uma indeterminação semelhante a do tempo e do local, caso contrário a “realidade”, sentida como “imoral”, se desfaz.²⁰⁸ Se, por exemplo, o caçador Graco tivesse o nome de um caçador que realmente existiu historicamente, seríamos logo transportados da ética do acontecimento maravilhoso para a ética da ação na realidade, o que inviabilizaria o conto.

Assim é que os acontecimentos ditos “maravilhosos” ou “sobrenaturais” ou meramente “estranhos” de *O Caçador Graco* seriam: 1. A chegada inexplicada. Afinal, como um navio que vaga pelos oceanos pode chegar ao Lago Garda, ao porto de Riva²⁰⁹, se tal lago não possui geograficamente nenhuma comunicação como o mar? 2. Pombas que anunciam a chegada de Graco e uma delas que fala ao prefeito de Riva, que veste luto e se chama “Salvatore” [Salvador]. 3.) Um personagem imortal, um morto-vivo, um caçador que sofre uma maldição cuja causa é desconhecida. 4.) O caçador descreve imagens semelhantes à “Escada de Jacó”, ou seja, visões de anjos subindo e descendo uma escada do céu (Gênesis, 28:12)²¹⁰. 6.) Alusão ao barco que o conduz, que erra pelas “águas terrenas”.

Ocorre que tais elementos “fantásticos” se tornam problemáticos em virtude do realismo da narrativa de Kafka. Em seu volume *Introdução à Literatura Fantástica*, Tzvetan Todorov estabelece que o Fantástico se fundamenta essencialmente numa *hesitação* do leitor que se identifica com a personagem principal quanto à natureza de um acontecimento “estranho”. Esta hesitação pode se resolver, quer pela admissão de que o acontecimento do texto pertence à realidade; quer porque se decide que ele é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão. O Fantástico é, pois, uma reação diante do sobrenatural.

Com base nesse conceito verifica-se que o estilo de Kafka difere das histórias fantásticas tradicionais. A narrativa fantástica parte de uma situação natural para atingir o sobrenatural. Nos textos de Kafka, como *O Caçador Graco*, pode-se dizer que o escritor parte de um acontecimento sobrenatural (um morto que vive) para, no decorrer da sua narrativa, conferir a ela uma aparência cada vez mais natural (o prefeito conversa normalmente com o morto-vivo, pergunta-lhe se ficará em Riva etc). A conclusão da história fica muito distante do sobrenatural. Não há nenhuma hesitação ou, se há, ela é inócua. A hesitação serve para preparar a percepção de um acontecimento sem precedentes, objetivando a passagem do natural ao sobrenatural. Mas, no caso das narrativas de Kafka, ocorre o movimento contrário. De acordo com Todorov o que ocorre nelas é uma *adaptação* após um dado acontecimento

208 Cf. JOLLES, 1976, p. 202.

209 A alusão a locais específicos acabam também por atenuar o impacto do elemento maravilhoso do conto, segundo Jolles.

210 Cf. Nota 89.

inexplicável, caracterizando, assim, a passagem do sobrenatural ao natural. *Hesitação e adaptação* seriam processos simétricos e inversos.²¹¹

Pode-se considerar por outro lado que, se não encontramos o sentimento de hesitação quanto ao “ser ou não ser” do acontecimento sobrenatural, até mesmo do espanto, estaríamos já em outro gênero: o maravilhoso. Como explica Todorov, no gênero maravilhoso estamos definitivamente mergulhados num mundo de leis totalmente diversas das que existem no mundo real. Eis por que os acontecimentos sobrenaturais que ocorrem nesse gênero de história não são nem um pouco inquietantes. No caso *sui generis* das narrativas Kafka, dentre as quais se inclui *O Caçador Graco*, o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação porque o mundo descrito é bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo. Dessa forma, reencontramos invertido o problema da literatura fantástica, um gênero que enfatiza a existência do real, do natural, do normal, somente para depois eliminá-lo. Porém, Kafka conseguiu superar tal modelo. O escritor tcheco trata o irracional como se fizesse parte do jogo. Seu universo é erigido sob uma lógica onírica, de pesadelo, que se desprende do real. Mesmo que nós leitores tenhamos uma certa hesitação diante de um acontecimento, ele nunca atinge o personagem. Diante disso, a narrativa kafkiana abandona a segunda condição do fantástico, qual seja, a da hesitação representada no interior do texto, como ocorre especialmente no gênero fantástico do século XIX.²¹² É como se o Fantástico tornasse a regra e não mais a exceção. Somos confrontados com um fantástico generalizado. Entre o fantástico clássico e as narrativas de Kafka o que era exceção no primeiro torna-se regra no segundo. É comum entre os especialistas dizer-se que os textos do autor tcheco devem ser lidos no nível literal. Mas os acontecimentos dos textos kafkianos tornam-se tão reais quanto qualquer outro acontecimento. Assim, apesar de sobrenaturais, os acontecimentos de *O Caçador Graco* vão sendo adaptados, e continuamos a ler a narrativa como se houvesse uma normalidade tácita, dir-se-ia quase uma “banalização do sobrenatural”.

De minha parte entendo que *O Caçador Graco* seria uma narrativa paródica das lendas do “Judeu Errante”, do “Caçador de Harz”, de “O Holandês Voador” e dos contos-de-fadas – admitindo a conceituação a eles atribuída por André Jolles, como visto acima. A paródia, como é sabido, não seria simplesmente uma imitação realizada com objetivo de produzir o riso. Etimologicamente o termo “paródia” deriva do grego “*para*” (“contra” e “ao longo de”) + “*odos*” (“canto”). Desse modo, no termo *paródia* estão presentes as ideias de uma obra que: trabalha “contra”, causando diferença com relação à obra parodiada; e que corre

211 Cf. TODOROV, 2010, p. 179.

212 Cf. Idem, p. 181.

“paralelamente”, em concordância como o original. Tem-se assim, com a paródia, uma dialética de subversões, acréscimos e de motivação de diferenças. A paródia é, portanto, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre à custa do texto parodiado, ou mesmo, uma repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança. Nesse sentido *O Caçador Graco* corre paralelamente em relação às lendas citadas ao manter elementos como a maldição, o castigo, a imagem da viagem infinita, a chegada perpétua; e também, em relação à forma conto-de-fadas, ao mostrar semelhante “perturbação do sentimento de justiça”. Já a ironia paródica, responsável pela constituição de diferença em relação a esses modelos originais nos quais *O Caçador Graco* se inspira, apareceria na deliberada “banalização do sobrenatural” introduzida por Kafka, o que provoca um distanciamento fruto do olhar crítico do escritor.

Porém, como denominar esse texto ou fragmento paródico complexo que é *O Caçador Graco*? Apesar de Kafka ter nomeado os textos escritos no mesmo período de “pequena prosa”, como se pode ver no subtítulo da coletânea *O Médico Rural*, preferimos utilizar o termo genérico “narrativa”, admitido e consagrado pela crítica – o que, se não resolve a questão, ao menos não a fecha. Desse modo, com o termo “narrativa” pretende-se abranger, ao menos aqui, a ideia de que se trata de um texto com procedimento paródico que contém elementos de lenda e conto-de-fadas, sem descuidar do teor autobiográfico que permeia *O Caçador Graco*.

4.4 – Elementos do universo kafkiano.

Em *O Caçador Graco* encontramos prefigurados alguns elementos que marcam o que se chama de universo “kafkiano”. Na história desse caçador-navegante, observa-se que os heróis de Kafka são usualmente alguém que não pertence a este mundo, um estrangeiro, um estranho. Se na literatura burguesa o herói vai assimilando o mundo aos poucos, de maneira progressiva, na forma de uma “educação”, em Kafka isso não ocorre. Artista moderno, seu herói é um homem qualquer, um “ninguém” que se encontra, na maioria das vezes, desorientado.

Em *O Caçador Graco* encontramos ainda a imagem da “chegada” ou ideia de uma “chegada perpétua”. Como lembra Gunther Anders, “existir” para Kafka significa chegar eternamente sem jamais chegar. Uma vez que não se pode negar que de alguma forma o herói está no mundo, então ele precisa ironicamente “não estar aí”. Por isso, em *O Caçador Graco*, Kafka descreve o nascer como um morrer: há muitos anos, antes de chegar a Riva, Graco

havia sofrido uma queda mortal (ou um nascimento às avessas). Ele não consegue morrer. Não chega nunca ao além-mundo, por causa da desatenção do barqueiro da morte – o que, aliás, tem um toque cômico. A existência de Graco é um simultâneo “não ser mais” e “ser ainda”. O caçador-navegante é “alguém” que não chega definitivamente a lugar nenhum, e é, ainda, alguém que chega atrasado. Antes que ele aporte em um determinado lugar, revoadas de pombas se antecipam e avisam, e ninguém mais fala sobre o caçador da Floresta Negra.²¹³

Graco não tem morada fixa numa esfera metafísico-religiosa, nem numa real-empírica. Está além deste mundo e aquém do além-mundo. Sua história é a antítese de toda história individual. Está em todo e nenhum lugar. Não pode ser localizado. É a história de um ser que participa de todas as coisas e não é absorvido por nenhuma parte do mundo. Tanto nas narrativas quanto nos escritos autobiográficos de Kafka esses impasses são representados por imagens e ideias de “inação”, “distração”, “perda” do caminho ou mesmo um “erro”, como num giro do leme de embarcação como em *O Caçador Graco*. De fato, muitos contos e romances de Kafka começam com uma repentina perda de orientação. Graco veleja “sem leme” [ohne Steuer], completamente desorientado sobre as águas terrenas. O mundo é sua desorientação [Verwirrung]²¹⁴. Acrescente-se ainda que os personagens de Kafka despertam subitamente e se descobrem num mundo que eles não podem regular ou explicar com suas imagens mentais. Exemplos disso encontramos no início da novela *A Metamorfose* ou no romance *O Processo*, e no fato de Graco sempre “despertar” e achar-se deitado em seu esquife, no mesmo barco, preso a este mundo. Esse incessante despertar, nos leva a outro elemento importante em *O Caçador Graco*: a ideia de repetição, ilustrada pela referida imagem de alguém que chega sem cessar, sem nunca chegar efetivamente.

Outra imagem relevante, e que mostra o caráter autobiográfico da escrita de Kafka, é a presença da figura do *doppelgänger* ou “duplo” do autor.²¹⁵ Ora, a superstição do sócia misterioso vem do folclore germânico, embora a palavra *doppelgänger* tenha sido cunhada supostamente pelo escritor Jean Paul em seu romance *Siebenkäs* (1796). A palavra também

213 Cf. ANDERS, 2007, p. 31.

214 O termo “Verwirrung” em alemão comporta as acepções de “desorientação”; “confusão”, “perturbação.”

215 Deleuze e Guattari atentaram também para a questão do “duplo” em Kafka a partir da correspondência do escritor à sua noiva Felice Bauer, escritas entre 1912 e 1917, e numa série de textos kafkianos que tratam de cartas, sem excluir a *Carta ao Pai*: “O desejo de cartas consiste, portanto, no seguinte, de acordo com uma primeira característica: ele [Kafka] transfere o movimento para o sujeito de enunciado, ele confere ao sujeito de enunciado um movimento aparente, um movimento de papel, que poupa ao sujeito de enunciação todo o movimento real. Como nos [texto] *Preparativos* este pode permanecer em seu catre, como um inseto, já que envia seu duplo bem vestido na carta, com a carta. Essa troca ou essa inversão da dualidade dos dois sujeitos, assumindo o sujeito de enunciado o movimento real que cabia normalmente ao sujeito de enunciação, produz *desdobramento*. (...) Encontramos aqui uma das origens do duplo em Kafka: *O Desaparecido* [Der Verschollene], primeiro esboço de [do romance] *América*, coloca em cena dois irmãos, 'um dos quais partia para a América, ao passo que o outro ficava em uma prisão européia.'” (DELEUZE;GUATTARI, 1977, p. 47-48.).

seria empregada por poetas como Heinrich Heine, cujo poema *Der Doppelgänger* seria musicado pelo compositor austríaco Franz Schubert em 1828. A palavra é uma justaposição dos termos “duplo” + “caminhante”. Em algumas tradições o *doppelgänger* é uma espécie de sócia o qual, acredita-se, se avistado por alguém, é prenúncio de mau agouro, de doença ou de morte. É curioso que Kafka se visse duplicado na figura de Graco, essa mistura de Caçador de Harz, de Holandês Voador e, sobretudo, de Judeu Errante. Contudo, fato é que a imagem de um “morto-vivo” obcecou Kafka durante muito tempo, como se pode verificar pela entrada do dia 19 de outubro de 1921 de seus *Diários*:

Aquele que não pode entrar em acordo com sua vida enquanto está vivo, precisa de uma mão para afastar um pouco o desespero sobre seu destino – isso acontece muito imperfeitamente –, mas com a outra mão ele pode anotar o que vê entre as ruínas, pois enxerga as coisas de um modo diferente e até mais do que os outros; afinal, ele é como morto em vida, ele é na verdade um sobrevivente. Sendo assim, não precisa de duas mãos, ou mais do que ele tem, em sua luta contra o desespero. (KAFKA, 2002, p. 867 – tradução nossa.)²¹⁶

Escrita quatro anos antes dessa anotação, a história do caçador Graco parece ter feito parte dessa reflexão. Contudo, em 1921, além de suas angústias existenciais e afetivas habituais, a proximidade da morte era concreta para Kafka, já que ele lutava contra a tuberculose laríngea que ceifaria sua vida três anos depois. Assim é que, em *O Caçador Graco*, vemos a emergência do elemento predominante da narrativa, a imagem ou tema da “morte” pensada como possibilidade e impossibilidade. É Maurice Blanchot quem diz, em suas breves considerações sobre *O Caçador Graco*, sobre a presença de uma ambiguidade do negativo ligada à ambiguidade da morte. Para Blanchot, o conto mostra que “a morte não é possível”, e a desgraça mesma é a impossibilidade da morte, como se Kafka lançasse um riso sobre os grandes subterfúgios humanos: o vazio ou o silêncio. Não há possibilidade de fim, de acabar com o sentido das coisas ou com a ideia da felicidade humana de sobreviver após a morte, como se algo de indestrutível houvesse em nós, como se uma outra vida pudesse compensar esta que vivemos. Mas essa sobrevivida meio mortos, meio vivos, é a nossa vida mesma.²¹⁷

216 “Derjenige der mit dem Leben nicht lebendig fertig wird, brauch die eine Hand, um die Verzweiflung über sein Schicksal ein wenig abzuwehren – es geschieht sehr unvollkommen – mit der andern Hand aber kann er eintragen, was er unter den Trümmern sieht, denn er sieht anderes und mehr als die andern, er ist doch tot zu Lebzeiten und der eigentlich Überlebende. Wobei vorausgesetzt ist, daß er nicht beide Hände und mehr als er hat, zum Kampf mit der Verzweiflung braucht.” (KAFKA, *Tagebücher*, 2002, p. 867.)

217 Cf. BLANCHOT, 1981, p. 70.

Observando pelo viés teológico – não no sentido de encarar Kafka como um místico como o fez Max Brod – não se pode desconsiderar a problemática da culpa em *O Caçador Graco*. No texto Kafka parece confrontar duas formas de “redenção”. A primeira, a da redenção da maldição de origem cristã, possível se alguém se compadecer do caçador – mas é algo que, ele mesmo diz, não poderá acontecer. A segunda, a redenção da fé judaica que diz respeito à fixação do povo eleito na Terra Prometida (*Eretz Yisrael*) que Deus (*Yahweh*) dará aos judeus cumprindo sua promessa. Por mais que no conto faça referência a um “além-mundo” e seja possível a Graco vislumbrar um portal que conduz a ele, a redenção, diferentemente de uma perspectiva puramente cristã, não se dá pelo julgamento da alma no além por um ser divino que saiba pesar as faltas humanas com justiça absoluta. Se há alguma culpa é a que Graco cometeu neste mundo e por ela é julgado neste mesmo mundo. Mas que culpa ou ato engendraria uma condenação tão sumária e radical? É preciso recorrer novamente ao viés biográfico que inspirou *O Caçador Graco* o que, de certa forma, confere uma nota realista à narrativa. Em sua estadia em Riva, Kafka tomaria conhecimento, no dia 3 de outubro de 1913, do suicídio de um dos hóspedes do Sanatório Hartungen, o oficial do exército austríaco Ludwig von Koch. A propósito desse fato, o estudioso da obra de Kafka Anthony Northey afirma:

Investigando um pouco mais, se reconhece que o motivo da narrativa [*O caçador Graco*] é derivado dos mitos que cercam o suicídio: a alma que não encontra o descanso eterno. Nos séculos anteriores, os corpos dos suicidas não poderiam ser enterrados em solo sagrado, como um símbolo dessa falta de finalidade, mas muitas vezes eram enterrados em encruzilhadas onde se erguia a forca dos executados. (NORTHEY, 2002, p. 196 – tradução nossa.).

Esse motivo da condenação do suicida é forte nas teologias cristã e judaica. Para o cristianismo, com as doutrinas de São Paulo e São Tomás de Aquino, o suicídio é considerado pecado. Por ter dado fim à vida, dom de Deus, o suicida além de infringir o mandamento “não matarás”, interfere na ordem divina sobre o destino dos seres humanos, o que é inadmissível. Durante a Idade Média a Igreja Católica condenava o suicídio e, para desestimular tal ato, não permitia que os corpos fossem enterrados. Os corpos ficavam ao ar livre para serem devorados por animais e aves de rapina. No judaísmo, suicidar-se é igualmente um ato gravíssimo, pois é o mesmo que negar a bondade de Deus no mundo. Assim é que o suicida é tido como alguém que não poderá ser sepultado, e que sua alma não encontrará repouso no Além, donde tornarem-se almas errantes. De acordo com a descrição que o caçador Graco faz de sua morte, uma queda em meio à perseguição de um animal, isso não poderia ser

considerado um suicídio. Por outro lado, não podemos afirmar que as palavras do caçador sejam a verdade. Segundo penso, devemos admitir que existe uma analogia entre a pena de Graco e aquela dos suicidas, porém levando em conta a ironia absurda de Kafka: trata-se de uma condenação de suicida, mas sem suicídio. Seria essa a razão pela qual o Barqueiro que conduz Graco tenha se desorientado e perdido a rota para o Além? Teria ele dúvida se Graco é ou não um suicida? São perguntas que não podem ser respondidas. Eis, aliás, mais um dos elementos do estilo kafkiano.

É preciso salientar, finalmente, outro elemento bastante significativo do universo kafkiano: a imagem do viajante. Ele é o estrangeiro que sempre chega não se sabe de onde, personagem recorrente, como vimos em *Na Colônia Penal* e em *O Castelo*, e que agora observamos com o caçador da Floresta Negra, Graco. Poderíamos novamente remeter a figura do viajante à longa peregrinação do povo hebreu em direção à Canaã, à “terra onde corre o leite e o mel”, ao seu destino final, à vida de fartura e ao descanso. Entretanto, Graco é um peregrino involuntário de uma viagem aleatória, uma jornada sem fim em direção à morte que jamais será atingida. Aqui, como num caminhar em círculos, retorno circular, voltamos à lenda matricial do “Judeu Errante”. É como se Kafka avançasse sem nunca sair do lugar. Exemplo semelhante seriam as narrativas *Um Médico Rural*, *Uma Mensagem Imperial*, *A Próxima Aldeia*, *O Cavaleiro do Balde*, *Preocupações de um Pai de Família* e o drama *O Guardião da Tumba*. Não foi por acaso que o notório schopenhaueriano Jorge Luis Borges apontou o paradoxo contra o movimento de *Aquiles e a Tartaruga* de Zenon de Eleia como elemento precursor da literatura de Kafka.²¹⁸

4.5 – Kafka e Schopenhauer: instâncias de questionamento.

Nas anotações dos cadernos de Kafka dos anos de 1916 e 1917 existem referências que nos interessam de perto. Uma delas, mais precisamente no *Caderno B*, correspondente ao período de janeiro a fevereiro de 1917 quando Kafka escreveu *O Caçador Graco*. Nesse caderno o escritor anotou o seguinte:

Meus sinceros agradecimentos pelo livro sobre Beethoven.²¹⁹ **O de Schopenhauer começarei [a ler] hoje. Que feito este livro!** Você com sua mão caprichosa, com o seu sentido intenso da verdadeira realidade, com o

²¹⁸ Cf. BORGES, 2007, p. 127.

²¹⁹ O título exato do livro é *Ludwig Van Beethoven*, de autoria de Paul Wiegler, publicado em 1915.

primeiro fogo, disciplinado e poderoso, sua natureza poética, seu conhecimento vasto, pode continuar a construir esses monumentos – para minha inefável alegria. (KAFKA, 2002, p. 317 – tradução e negrito nosso.).²²⁰

O trecho citado é na realidade um rascunho de uma carta a ser enviada a Paul Wiegler na qual Kafka expressava seu agradecimento e entusiasmo por um livro sobre Beethoven e uma antologia de Schopenhauer (publicada em 1916) que esse editor e ensaísta lhe havia enviado. Segundo o filósofo e germanista italiano Sandro Barbera, este livro editado por Paul Wiegler era um volume organizado num estilo bastante apreciado por Kafka. Ele continha uma biografia de Schopenhauer construída por uma seleção de cartas, de registros de conversas e de outros testemunhos sobre a vida do filósofo. A seção mais importante do volume era uma seleta de cartas trocadas entre Goethe e Schopenhauer, a propósito da teoria das cores. Aliás, salienta Barbera, Kafka também possuía uma outra biografia do filósofo intitulada *Schopenhauers Leben* de Wilhelm Gwinner, conforme a pesquisa sobre a biblioteca de Kafka feita por J. Born, *Kafkas Bibliothek*²²¹, o que confirma a informação dada pelo amigo de juventude e biógrafo de Kafka, Klaus Wagenbach de que Kafka tomara conhecimento da biografia e da obras completas de Schopenhauer em sua juventude.²²²

Como sabemos, em 1916 a guerra convulsionava a Europa. Antes do inverno, da grande temporada criativa de Kafka, será também um período de mais enxaquecas, insônia, crises emocionais e afetivas. Ele não está nada bem, segundo a avaliação de sua irmã Ottla, a grande colaboradora do escritor, que irá alugar a casa da Rua dos Alquimistas para que o irmão pudesse escrever com tranquilidade. De acordo com o biógrafo Ernst Pawel, inclusive, será ainda em 1916 que Kafka (sempre preocupado com métodos pedagógicos) fará as vezes de preceptor de Ottla, recomendando a ela a leitura de escritores e filósofos. Eis o comentário integral de Pawel:

Ottla se tornou companheira única e constante de Kafka em seus passeios regulares dos fins de semana. Ademais, suas deficiências educacionais – resultado da escolarização lastimavelmente insuficiente que era comum à maioria das moças da época – eram um desafio para o educador irreprimível

220 “Mein innigsten Dank für das Beethovenbuch. (sic) Den Schopenhauer beginne ich heute. Möchten Sie doch mit Ihrer allerzartesten Hand, mit Ihrem allerstärksten Blick für die wahrhafte Realität, mit Ihrem phantastisch weiten Wissen, mit dem gezügelten und mächtigen Grundfeuer Ihres dischterischen Wesens noch weiter solche Denkmäler aufrichten – zu meiner unaussprechlichen Freude.” (KAFKA, *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, 2002, p. 317.).

221 Cf. BARBERA, 2014, p. 18.

222 Cf. WAGENBACH, 1967, p. 241.

que havia em Kafka, e ele tomou a si a tarefa de remediá-la da melhor maneira que pôde, introduzindo a irmã na leitura de Goethe, **Schopenhauer**, Hamsun, Platão e Dostoiévski. (PAWEL, 1986, p. 339 – negrito nosso).²²³

Evidentemente, não se pode afirmar, por intermédio de simples anotações, posse de livros ou alusões a leituras, que Kafka foi influenciado pela filosofia Arthur Schopenhauer, embora seja fato inconteste que Kafka reconhecia Schopenhauer como um grande pensador e escritor, como afirmaria ao jovem Gustav Janouch.²²⁴ Por outro lado, uma aproximação entre as obras do escritor tcheco e do filósofo alemão não pode ser de todo afastada, até mesmo por causa do verdadeiro *Zeitgeist* schopenhaueriano que envolvia a Europa, notadamente a literatura, o pensamento e as artes do Império Austro-húngaro nas primeiras décadas do século XX. Não sendo possível passar ao largo do fato de que existem referências de Kafka a Schopenhauer, é ao menos intelectualmente proveitoso pensar tal aproximação, especialmente porque as referências de Kafka a Schopenhauer se intensificam no período que vai de 1916 até 1918.

É possível, portanto, reconhecer afinidades entre *O Caçador Graco* e conceitos da filosofia do mestre de Frankfurt. Diríamos que é possível vislumbrar quase um “Schopenhauer de Kafka”, um Schopenhauer assimilado por aquilo que Jean-Paul Sartre denominou de *Umwelt* [“ambiente” ou “automundo”] de Kafka, em face de sua íntima ligação entre o viver e o escrever.²²⁵ Dessa forma, podem-se extrair algumas instâncias de questionamento suscitadas pelo texto de *O Caçador Graco* e aproximá-las da filosofia da Vontade de Schopenhauer, a começar do parágrafo 63 do primeiro volume de *O Mundo como Vontade e como Representação*. É possível ver nele – ao menos potencialmente – um conjunto de prováveis *insights* para obras kafkianas como *A Metamorfose*, *O Processo* e *Uma Mensagem Imperial*. Nesse parágrafo em que Schopenhauer trata da “Justiça Eterna” e do “tribunal do mundo”, sobressaem-se trechos que guardam semelhança com aspectos de *O Caçador Graco* e que poderiam muito bem terem servido, se não como reflexões, ao menos como inspiração para a sua redação. Do mencionado parágrafo 63 de *O Mundo* destaco a passagem:

223 Informação corroborada por Hartmut Binder, *Kafka-Handbuch*, I, Stuttgart : Kröner, 1979, p. 486. (Apud ZILCOLSKY, 1991, p. 368, nota 3.)

224 Segundo Gustav Janouch, Kafka teria dito: “Schopenhauer é um artista da língua. É ao nível da linguagem que seu pensamento nasceu. É indispensável lê-lo, mesmo que só por sua língua.” (JANOUGH, 2008, p. 99).

225 Cf. UEXKÜLL, Thure Von. *A teoria da Umwelt*. Galáxia – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica - PUC/SP. n. 7. Abril, 2004, p. 19-48. Quanto a Sartre, este fala na existência de uma *Umwelt* um “ambiente” ou “automundo” de Kafka, no qual sujeito e objeto não estão separados, mas desenvolvem uma relação sistêmica aberta, não causal, em que o “observador” afeta e é afetado por qualquer dado que o atraia, tornando assim seu “objeto”. Tal “objetivação” ocorre devido às tendências inatas do “observador”. Cf. SARTRE, 2013, p. 351.

Pois, assim como em meio ao mar proceloso que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda montanhas d'água, o barqueiro está sentado no seu pequeno barco, confiante em sua frágil embarcação, assim também o homem individual está sentado tranquilo em meio a um mundo pleno de tormentos, apoiado e confiante no *principium individuationis*, ou o modo no qual o indivíduo conhece as coisas como fenômeno. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 450.)

Nesse trecho ocorrem a imagem do mar, a figura do barqueiro e a do homem individual que confia nas referências temporais, espaciais, causais dos fenômenos que constituem o mundo.²²⁶ Esse homem, tal qual o célebre porco de Pirro²²⁷, não se dá conta do mundo repleto de sofrimento, quer no “passado infinito” ou no “futuro infinito”. Esse homem equivocadamente sereno, não adquiriu uma consciência melhor sobre a Vontade conflituosa, atormentadora, aniquilante. O mundo desmedidamente cruel é completamente desconhecido dele. E se por acaso ele se desse conta disso, tal mundo lhe pareceria uma fábula. Para ele existe apenas a realidade de seu ser individual que desvanece velozmente, o presente sem extensão e alguns prazeres momentâneos, nos diz Schopenhauer.

Caso Kafka tivesse atentado para o trecho acima citado, tal leitura talvez seria capaz de reforçar-lhe a pertinência da lenda do “Holandês Voador”, fazendo-o incorporar a reflexão schopenhaueriana para conceber um personagem morto há muito no passado²²⁸ – e caso sua maldição não seja quebrada pelo amor de uma mulher fiel – permanecerá velejando sem leme impulsionado por ventos que sopram das regiões inferiores da morte por um futuro sem fim. Graco é alguém desorientado, que jaz num presente sem extensão, ao que parece, sem desfrutar de nenhum prazer, mas experimentando um sofrimento que quase o faz gritar por ajuda. Vejamos outra passagem do mesmo parágrafo 63 de *O Mundo*:

Desse pressentimento procede aquele inerradicável assombro comum a todos os homens (talvez até mesmo aos mais inteligentes animais) que subitamente os assalta quando, por algum acaso, erra no *principium individuationis*, na medida em que o princípio de razão, em alguma de suas figuras, parece sofrer uma exceção: como, por exemplo, quando parece que algum acontecimento se dá sem causa, ou um morto reaparece, ou de alguma maneira o já acontecido ou o futuro se tornam presentes, ou o distante se aproxima. (SCHOPENHAUER., 2005, p. 451.)

226 Diga-se, de passagem, que este trecho é também citado por Nietzsche no capítulo 1 de *O Nascimento da Tragédia*, obra que tem Schopenhauer como modelo, na qual se criou o conceito de apolíneo e dionisíaco.

227 Diz Michel de Montaigne na *Apologia a Raymond Sebond*, segundo livro de seus *Ensaio*s: “O filósofo Pirro, vítima de uma tempestade no mar, não achou coisa melhor para animar seus companheiros de infortúnio senão incitá-los a imitar a serenidade de um porco que estava a bordo e contemplava o fenômeno sem se apavorar.” (MONTAIGNE, 1972, p. 231).

228 “Sim – disse o caçador. – Como o senhor vê, estou morto. Há muitos anos, devem ser descomunalmente muitos anos, caí na Floresta Negra – ela fica na Alemanha – de um penhasco quando perseguia uma camurça. Desde então estou morto.” (KAFKA, 2002, p. 69.)

Está presente, igualmente, em *O Caçador Graco*, a ideia da “exceção” ao princípio de razão, que ocorre supostamente quando um acontecimento sem causa irrompe, como quando se supõe ver um fato passado ou futuro subitamente presentificados ou quando “um morto reaparece”, como é o caso do conto de Kafka. Bem à sua maneira, a ironia do escritor poderia ter invertido dialeticamente essa ideia de espanto que tais exceções ao *principium individuationis*²²⁹ causam. Pois, como diz Gunther Anders em sua célebre fórmula sobre o estilo de Kafka: “O espantoso em Kafka, é que o espantoso não espanta ninguém” – querendo dizer com isso que, nas narrativas de Kafka, seus personagens reagem a acontecimentos e objetos assombrosos como se fossem uma coisa absolutamente normal. Tanto é assim que, em *O Caçador Graco*, o prefeito de Riva conversa com um morto-vivo deitado em um caixão sem esboçar muita surpresa.²³⁰

4.5.1 – Da vida como “erro fundamental”.

Em *O Caçador Graco* o questionamento sobre a morte tem evidente proeminência. Afinal, Graco é um personagem que morreu, mas cuja morte não se concretizou nem se concretiza, o que faz com que permaneça numa espécie de limbo entre a morte e o que se supõe seja vida. Disso decorre uma série de perguntas. Teria a morte se tornado uma lei vazia da natureza excepcionalmente no caso de Graco? Na narrativa é admitida a existência de um “Além” [Jenseits]. Graco consegue até mesmo entrever um portal desse Além, mas quando está prestes a atravessá-lo, acorda sempre no mesmo lugar, no navio e neste mundo. Segundo supõe o caçador, ele não conseguiu chegar ao outro lado da vida por culpa do barqueiro negligente. Mas o que efetivamente não permite que a morte faça o seu trabalho e o mantenha preso ao mundo dos vivos? Que “erro fundamental” da morte de Graco é esse que o castiga? Sua morte foi um equívoco e ela não deveria ter acontecido no passado? Ou será que se trata de um narrador volúvel o qual não se pode admitir que esteja dizendo a verdade e, por isso, não houve erro algum? De quem é o equívoco? Acrescente-se ainda a aporia que permeia tais indagações: Como Graco pode estar morto se, em certa medida, ainda vive? Aqui caberia a pergunta do próprio Schopenhauer em *Metafísica da Morte*: “Como o perdurar do mero

229 Diz Schopenhauer: “...servindo-me da antiga escolástica, denomino tempo e espaço pela expressão *principium individuationis*, que peço para o leitor guardar para sempre. Tempo e espaço são os únicos pelos quais aquilo que é uno e igual conforme a essência e o conceito aparece como pluralidade de coisas que coexistem e se sucedem.” (§23, *M.V.R.*, 2005, p. 171).

230 Aqui retorna-se à conhecida discussão sobre a conceituação do gênero de algumas narrativas de Kafka, nas quais o realismo se conjuga aos elementos de contos-de-fada, parábola e fábula.

pó, da matéria bruta, deveria ser visto como uma continuação de nosso ser?” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 75). Suspendamos por um momento as possíveis respostas e consideremos uma passagem importante do filósofo alemão que consta do mesmo parágrafo 41 e que trata da morte individual, sentida como aniquilamento, mas que – caso se adquira uma consciência melhor sobre a Vontade de Vida [Wille zum Leben] que anima a tudo quanto existe no mundo dos fenômenos – ver-se-á que:

A espécie é o que vive por todo o tempo, e é na consciência da sua imortalidade e da sua identidade que os indivíduos existem satisfeitos. A vontade de vida aparece no presente sem fim, porque este é a forma de vida da espécie, que por isso não envelhece, mas permanece sempre jovem. A morte é para espécie o que o sono é para o indivíduo... (SCHOPENHAUER, 2000, p. 87-88.)

Para Schopenhauer a morte não deve ser entendida como uma tragédia, antes de tudo porque a vida já é necessariamente sofrimento, segundo seu pessimismo filosófico. A “boa nova”, entretanto, é que existe uma indestrutibilidade de nosso verdadeiro ser que se manifesta na perduração da espécie, que vive indefinidamente. Para nos inteirarmos dessa verdade basta que observemos os animais. Se vemos uma mosca e, no dia seguinte, encontramos uma outra, não pensaremos nelas como dois seres individuais diferentes um do outro, mas apenas como um ser indiferenciado da mesma espécie “mosca”. É como se fosse sempre a mesma, e eterna, mosca. Assim ocorre com os seres humanos. A morte de uma pessoa é um piscar de olhos para nossa espécie. Eis, portanto, a indestrutibilidade que possuímos: a indestrutibilidade da Vontade que nos atravessa e a todos os seres vivos. Como resume Schopenhauer em seu estilo poético: “Quando um homem morre, ele abandona sua individualidade como uma velha roupa e regozija-se com uma nova e melhor que ele recebe em troca, após receber instrução.” (SCHOPENHAUER, 1974, p. 278. – Tradução nossa.)²³¹ Não se pode deixar de assinalar aqui a semelhança dessa passagem de Schopenhauer com a afirmação do caçador Graco, que relata ao prefeito de Riva sobre o seu regozijo ao morrer: “enfiei-me na mortalha como uma jovem no vestido de casamento.” (KAFKA, 2002, p. 71).

De fato, uma vez morto, por algum motivo sobrenatural ou absurdo [Grundlos]²³², o

²³¹ *Parega e Paralipomena*, Capítulo X de *Sobre a Doutrina da Indestrutibilidade de nossa Verdadeira Natureza pela Morte*. “When a man dies, he should cast off his individuality like an old garment and rejoice at the new and better one which he will now assume in exchange for it, after receiving instruction.” (Cf. 1977, p. 302.)

²³² *Grundlos* ou “sem fundamento”. Para Schopenhauer a Vontade [Wille] não tem causa nem objetivo, restando “sem fundamento”. Diz Clément Rosset em seu *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*: “Essa noção de *grundlos* é a expressão precisa do absurdo na terminologia schopenhaueriana, onde o termo aparece

tempo, a causalidade e a mudança não mais afetam o caçador Graco. Nessa condição, à luz da filosofia de Schopenhauer, Graco parece ser aquele que subitamente conseguiu a “elevação” de sua personalidade à coisa-em-si (a Vontade) que dura para sempre na espécie. É como se ele se investisse daquela existência subjacente que não conhece o tempo e, por conseguinte, nem duração nem extinção. Dessa forma poder-se-ia cogitar que sua imortalidade (mesmo que resultado de um “erro fundamental”), permitiria ao caçador de Kafka um ponto-de-vista superior como atributo de alguém que sobrevoa a mortalidade humana e experimenta – num desdobramento poético da reflexão schopenhaueriana – a visão atemporal sobre a temporalidade; a visão da indestrutibilidade sem continuidade sobre a destrutibilidade que continua no tempo. A propósito dessa “elevação” a que o caçador de Kafka parece ter alçado, cito o que diz Schopenhauer no parágrafo 32 de *O Mundo como Vontade e como Representação*:

Se, numa suposição absurda, fosse-nos permitido não mais conhecer coisas particulares, nem acontecimentos, nem mudança, nem pluralidade, mas apenas Idéias, apenas o escalonamento das objetivações de uma única e mesma Vontade, verdadeira coisa-em-si, apreendidas em puro e límpido conhecimento; se, como sujeito do conhecer, não fôssemos ao mesmo tempo indivíduos, ou seja, se nossa intuição não fosse intermediada por um corpo, de cujas afecções ela parte, corpo que é apenas querer concreto, objetividade da Vontade, portanto objeto entre objetos, e que, enquanto tal, só pode aparecer na consciência pelas formas do princípio de razão, portanto já pressupõe e introduz o tempo e as outras formas que esse princípio expressa – então o nosso mundo seria um *Nunc stans*. O tempo é meramente a visão esparsa e fragmentada que um ser individual tem das Ideias, as quais estão fora do tempo, portanto são eternas. Por isso Platão diz que o tempo é a imagem móvel da eternidade. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 242-243).

O Caçador de Kafka parece se encaixar nessa figura de alguém que simultaneamente se tornou sujeito do conhecer e ainda preserva seu corpo. O “efeito” dessa absurda imortalidade sobre Graco é uma desorientação que não lhe permite achar o caminho para o descanso na aniquilação completa. Assim é que o caçador morto-vivo de Kafka não chega a lugar nenhum que efetivamente pretenda, se alimenta matinalmente de um bebida que não é possível determinar qual seja e permanece deitado em seu caixão com os únicos resquícios de sua individualidade: seu nome, a lembrança de sua profissão e o vago relato sobre sua morte como memória póstuma. A situação de Graco se assemelha, de certa maneira, àquela do ascetismo²³³ com suas mortificações, as técnicas de anulação de todo e qualquer desejo, que

frequentemente. O absurdo para Schopenhauer, não é propriamente falando, o contraditório e ilógico, mas o *sem causa*.” (ROSSET, 1994, p. 77. – tradução nossa.)

233 “Ascetismo é uma palavra mágica para Kafka, um intrincado complexo de imagens, paradigmas culturais, idiossincrasias, temores e técnicas psicológicas que ele incorporou em seus pensamentos e sentimentos e

visa atingir, inclusive na visão de Schopenhauer, o estado de “melhor consciência” acima da razão²³⁴, que libera o homem dos grilhões do sofrimento manifestados na temporalidade da vida humana. Contudo, o Nirvana, o estado de serena beatitude além da razão a que chega um asceta seria invertido em Kafka: Graco encontra-se “exaltado” quase a ponto de gritar por ajuda para conseguir quebrar a sua imortalidade, já que o não descansar em paz, o não-aniquilar-se é uma maldição²³⁵ que o manteria aquém do Nirvana, atado ao aqui e agora dos sofrimentos.

Por seu turno, o caçador kafkiano, sujeito a uma “maldição” inexplicável, diz ele, foi que sua morte se deveu a um “erro fundamental” [Grundfehler]²³⁶, por isso ele, “em certa medida” [gewissermaßen], está vivo.²³⁷ Nesse ponto, é possível enxergarmos outra aproximação entre Kafka e Schopenhauer, especialmente quanto à afirmação do filósofo de que “cada homem é, em certa medida, uma representação totalmente particular da Ideia.”²³⁸ Mas o que isso tudo teria que ver com vida e morte? Importante buscarmos o comentário de Alexis Philonenko para esclarecer essa questão:

Em Schopenhauer, o homem – não sendo mais que uma idéia que “gewissermaßen” [em certa medida] é também um erro específico – deve desaparecer. E a necessidade da morte se manifesta. É natural, metafisicamente falando, que o homem proteste ou até mesmo se revolte: ele se vê, quando muito, como um erro *mínimo*, um passo em falso que ainda não é a queda, mas que o constitui como um eu mortal. (PHILONENKO, 1980, p. 203 – tradução nossa.)²³⁹

Numa espécie de subversão irônica da reflexão de Schopenhauer, Kafka faz seu personagem mostrar que o erro da morte, e portanto da Ideia, é a vida – já que, em certa medida, ele, mesmo morto, ainda continua vivo. É como se Kafka invertesse a ordem das

gradualmente tornou-se ponto focal de sua identidade. Ele estava coberto de razão quando afirmou que ele possuía 'uma fabulosa capacidade inata para o ascetismo.'" (STACH, I, 2013, p. 421. – tradução nossa.)

234 “Ao nível moral se pronuncia a *melhor consciência*, que está *muito acima de toda razão*, que se expressa como santidade no agir e constitui-se em genuína redenção do mundo; ela também encontra expressão, para consolo da temporalidade, na arte como gênio.” (SCHOPENHAUER, *Escritos Inéditos de Juventude – Sentencias y Aforismos II.*, 1999, p. 32. – tradução nossa.)

235 “O pensamento de querer me ajudar é uma doença e deve ser curada na cama. Disso eu tenho consciência e por isso não grito pedindo ajuda, mesmo que, por momentos – exaltado como estou, como agora, por exemplo –, pense muito a sério em fazê-lo.” (KAFKA, 2002, p. 72.)

236 “O erro fundamental da minha morte naquela época gira por meu camarote, sorrindo-me sardônico.” (KAFKA, 2002, p. 70.)

237 “'Gewissermaßen', sagt der Jäger, 'gewissermaßen lebe ich auch'". (KAFKA, *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, 2002, p. 309.)

238 “...jeder Mensch gewissermaßen eine ganz eigentümliche Idee darstellt.” (SCHOPENHAUER, 1912, p. 70)

239 “Chez Schopenhauer l'homme n'étant une Idée que “gewissermassen” est tout aussi bien une erreur particulière, qui doit disparaître. Et la nécessité de la mort se manifeste. Il est naturel, métaphysiquement parlant, que l'homme proteste ou même se révolte: il se regarde tout au plus comme un erreur *minime*, un faux pas qui n'est pas encore la chute, mais qui le constitue comme moi mortel.”

coisas, tomando a morte como um nascimento. Ainda no trecho citado é curiosa a semelhança da imagem do “passo em falso” e da “queda” usados por Philonenko com a forma como Graco diz ter morrido: “...desde aquela vez em que eu, o ainda vivo caçador Graco, perseguindo em sua terra, na Floresta Negra, uma camurça, sofreu uma queda. Tudo seguia em ordem. Eu estava perseguindo, caí, sangrei num barranco, morri, e esta barca deve me transportar para o Além.” (KAFKA, 2002, p. 71.).

4.5.2 – Da culpa e da justiça eterna.

Como vimos quando analisávamos a forma de *O Caçador Graco*, não é possível discernir qual seria a “maldade punível” cometida pelo caçador. Se não há nenhuma culpa nele, por que ele sofre a maldição? Mesmo que se admita o acontecimento como fantástico, não fica claro o porquê de Graco merecer não morrer por completo. Trata-se de um castigo sem culpa e sem julgamento, já que não se cogita no conto de nenhum julgamento das ações no Além. Sem a justificação dos valores num além-mundo (o que dá sustentação à metafísica religiosa) as ações de Graco estariam restritas ao julgamento deste mundo mesmo. Poderia ser isso semelhante ao efeito da “justiça eterna” de que fala Schopenhauer no parágrafo 63 de *O Mundo como Vontade e como Representação*?

Mas só conhecerá e apreenderá a justiça eterna quem se elevar por sobre o conhecimento que segue o fio condutor do princípio de razão, atado às coisas particulares; assim o fazendo, conhece as Ideias, vê através do *principium individuationis* e percebe que as formas do fenômeno não concernem à coisa-em-si. É só uma pessoa assim que, em virtude desse mesmo conhecimento, pode compreender a essência verdadeira da virtude... (SCHOPENHAUER, 2005, p. 452.).

Como já se disse, o caçador de Kafka poderia estar na situação daquele que se elevou por sobre o conhecimento, uma vez que sua existência, a um só tempo, chegou ao fim e ele ainda permanece de alguma maneira vivo. É como se, desse ponto de vista, o caçador pudesse partilhar da condição de indivíduo e ex-indivíduo dotado de *indestrutibilidade*²⁴⁰ e, portanto (como um “puro sujeito do conhecer”²⁴¹), seria capaz de enxergar para além do espaço e do

240 A propósito da aniquilação do indivíduo, mas da indestrutibilidade de nosso ser em si por intermédio da permanência da espécie ou da Ideia, diz Schopenhauer, em *Metafísica da Morte*: “...o ser vivente não sofre com a morte nenhuma aniquilação absoluta, mas continua a subsistir e com toda a natureza.” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 77)

241 Schopenhauer dá alguns epítetos ao puro sujeito do conhecer, tais como “cabeça de anjo alada destituída de corpo” (§18 *M.V.R.*, 2005, p. 156) e “eterno olho cósmico” (§54 *M.V.R.*, 2005, p. 366).

tempo e entrever a poderosa Vontade [Wille]. Assim sendo, ele tomaria ciência de que os fenômenos e a própria vida não passariam de mero espelho dessa Vontade, e que todo sofrimento que os outros experimentam e que ele próprio experimentou (e experimenta) possui uma mesma e única essência. Kafka não está longe de Schopenhauer quando o filósofo diz que a vítima e o carrasco são um só, que tanto quem inflige o castigo quanto aquele que o recebe participam equanimemente do castigo e da culpa.²⁴² Por isso, o caçador de Kafka em sua paradoxal condição poderia conhecer que a Vontade é a única Justiça Eterna e que o crime maior do homem é ter nascido neste mundo de tormentos.

Aliás, no mesmo parágrafo 63, Schopenhauer cita os famosos versos da peça *A Vida é Sonho* do dramaturgo espanhol Calderón de La Barca: “Pois o delito maior do homem, / é ter nascido.” Porém, “como não seria delito, se, conforme uma lei eterna, a morte vem depois?”, pergunta-se o filósofo alemão. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 453) Aqui a ironia de Kafka mais uma vez poderia realizar uma torção dialética, pois o escritor estaria a se perguntar: “Como seria um delito, se, ao contrário da lei eterna, a morte completa não vem depois?” Schopenhauer argumenta que Calderón somente expressou o dogma cristão do *pecado original*²⁴³ – doutrina que pretende explicar a origem do sofrimento e da existência do mal, da imperfeição humana através da expulsão do homem do Paraíso. Com o caçador Graco – simultaneamente, homem da terra e do mar, morto-e-vivo, alçado além do tempo e do espaço – Kafka parece esboçar uma espécie astuciosa de fuga²⁴⁴ da culpa de origem religiosa. Se não existe uma culpa objetiva, por que Graco não consegue adentrar ao Além e retornar ao Paraíso? Uma hipótese é que desde que o caçador não se sente culpado, ele não é capaz de morrer definitivamente. Se se sentisse culpado quem sabe pudesse morrer em paz e esperar um julgamento no Além para que Deus pudesse exercer seu perdão sobre o homem. Aqui o conto de Kafka poderia estabelecer um diálogo com o tema da “Morte de Deus”.

Com efeito, em sua ambígua condição, o caçador Graco não pode ser culpado, nem tampouco julgado – eis a sua maldição. Uma maldição que o obriga a partir, a vagar e a não chegar para todo o sempre. Não há para ele nenhum “Além”. A justiça eterna mostra que o

242 “O atormentador e o atormentado são unos. O primeiro erra ao acreditar que não participa do tormento, o segundo ao acreditar que não participa da culpa.” (SCHOPENHAUER, § 63, *M.V.R.*, 2005, p. 452-453).

243 Nesse mito bíblico, ao comerem do fruto da árvore do Bem e do Mal, Adão e Eva (a humanidade) perdem sua condição de viver na atemporalidade e sua expulsão do Paraíso decreta a sua queda na temporalidade destruidora do devir, ou seja, o homem está condenado ao aniquilamento da morte.

244 Kafka parece empreender uma estratégia de fuga ou evasão de um problema, como no caso de narrativas como *A Metamorfose* em que seu personagem Gregor Samsa, transformando-se num inseto, consegue fugir do trabalho que o aliena e da opressora figura paterna. Ao invés disso, astuciosamente, tal “fuga” é uma “permanência” no mundo que desagrade o personagem a fim de transgredir a sua ordem. Um mundo em que alguém não consegue morrer é um outro exemplo. O morto-vivo Graco foge (escapa) permanecendo como testemunho de uma impossibilidade, muito embora alegue ter se regozijado com a vida e com a morte, por isso nada tendo o desagradado.

mundo é o tribunal do mundo. O caçador de Kafka está condenado à imanência deste mundo e não à transcendência fora dele; ou, melhor dizendo, condenado a uma “metafísica imanente”, como defende Schopenhauer. Percebemos que Graco poderia se elevar com a morte, poderia desaparecer e mergulhar na imortalidade da espécie; porém, ele não conseguiu apagar sua individualidade, permanecendo preso ao mundo das representações, espelho da Vontade sem fundamento. Ele só experimenta a individualidade ascética, a desorientação, a memória póstuma e uma tênue Vontade de Vida. Nesse sentido poderíamos até imaginar que em *O Caçador Graco* Kafka estaria admitindo a crítica feita por Nietzsche a Schopenhauer, influenciada, por sua vez, pela leitura de Rudolf Haym, que aponta para um certo “andar em círculo” da filosofia da Vontade, que sempre partiria do indivíduo para regressar ao indivíduo mesmo, sem jamais demonstrar como a Vontade pode ser concebida fora do sujeito que a percebe.²⁴⁵ Graco nunca escapa do indivíduo que é. Talvez valha para Kafka as palavras de Emil Cioran em *O Crepúsculo do Pensamento* (1940) no qual contradita a ideia de Schopenhauer de que a individualidade é um mal porque nos prende ao mundo dos fenômenos, ao mundo da temporalidade e que o eu seja um erro do qual devemos escapar:

A separação dos seres do caos inicial criou o fenômeno da individuação, um verdadeiro esforço da vida em direção à lucidez. As individualidades se originaram como um grito de apelo em direção à consciência, e os seres triunfaram em seu esforço para se desligar da confusão do todo. Enquanto o homem permaneceu como ser e nada mais, a individuação não havia superado os limites da vida, pois se apoiava no todo e era tudo. Mas o impulso para si mesmo, retirando-o do centro do universo, lhe deu a ilusão de um infinito possível nas fronteiras individuais. É assim que o homem começou a perder o seu limite, e que a individuação se tornou castigo: aí reside a sua dolorosa grandeza. Já que, sem o curso aventureiro da individuação, o homem não seria nada. (CIORAN apud BRUM, 2012, p. 103.).

Em suma, com relação à suposta culpa que Graco carrega, resta-nos admitir o que diz W.G. Sebald em seu *A Vilegiatura do Dr. Kafka em Riva*: “A questão de saber de quem é a culpa por esse inegável infortúnio continua sem solução, como aliás a própria questão de saber no que consiste afinal a culpa, a causa óbvia do infortúnio” do caçador de Kafka.²⁴⁶

245 “Haym, por sua vez, havia falado senão de um *circulus vitiosus*, pelo menos de um “círculo”: a vontade pode apenas produzir representações por intermédio da individuação, individuação da qual depende a necessidade de conhecer a si mesmo, que justifica o aparecimento do intelecto: “Portanto, a individuação torna possível o conhecimento necessário: mas o conhecimento é apenas possível no tempo e no espaço, isto é, nas formas do conhecimento! Somos atirados num [...] círculo. Pois, não é a vontade mas o intelecto propriamente falando quem, de acordo com esta representação, engendra o intelecto.” (BARBERA, 2004, p. 214. – tradução de Volnei Edson dos Santos para uso exclusivo da presente tese.)

246 Cf. SEBALD, 2008, p. 128.

4.5.3 – Da repetição.

A história de Graco é, pois, a história de tudo o que *era* e *é*. Diante disso a repetição aparece em *O Caçador Graco* através do estigma da maldição e do castigo sem culpa. Num certo sentido, Kafka parece apontar para a ideia de que a própria vida é uma repetição incessante e inútil. E, de fato, se o que existe é repetição, não há progresso no tempo. Tudo é recorrência do mesmo. Tudo está definitivamente dado de antemão. Como outros heróis de Kafka, o imortal caçador-navegante está fadado a uma existência (ou quase existência) que malogra e da qual não pode sair. Seja Gregor Samsa, transformado em inseto em *A Metamorfose*²⁴⁷; Josef K., o acusado sem culpa em *O Processo*²⁴⁸; ou o topógrafo K., o profissional que não consegue empregar-se em *O Castelo*²⁴⁹; todos estão numa espécie de prisão. Repetição, paralisação do tempo, prisão, dualidade vida-morte são imagens que efetivamente se conjugam nas produções do autor em 1916-17, seja no citado drama *O Guardião da Tumba*, nas citadas pequenas narrativas *Uma Mensagem Imperial*, *Preocupações de um Pai de Família* ou em nosso *O Caçador Graco*.

De acordo com Clément Rosset, a repetição foi o grande pensamento e a obsessão de Schopenhauer, muito mais até do que o pessimismo, a moral de renúncia, a estética da contemplação, que integram seu sistema filosófico. A característica principal da Vontade de Schopenhauer não seria “querer” ou “querer o que sofre”, mas acima de tudo **repetir**. Ora, para Schopenhauer não existem no mundo coisas como causalidade, finalidade, nem liberdade. É a Vontade [Wille] que repete cegamente, além de todo princípio ou fundamento. Schopenhauer adota mesmo as palavras bíblicas do Eclesiastes: “não há nada de novo sob o sol.” Decorre daí a visão de um mundo *morto*. Para o filósofo, amor sexual, nascimento, morte, sentimentos, ações não são acontecimentos, mas meras repetições. Segundo Rosset, poderia dizer-se que a repetição seria, para Schopenhauer, o *defeito* que revelaria o caráter postíço dos gestos da vida. Já que no mundo tudo já se encontra previsto de antemão, como não é possível existir algo a não ser repetições-lugares-comuns, então nada se poderia produzir de verdadeiramente temível. Dessa forma, o mundo para Schopenhauer não seria trágico, mas tragicômico. O trágico da morte não estaria para o filósofo em uma ideia de perda, mas na revelação do caráter indestrutível da vontade: tudo o que foi vivido ou “querido” irá se repetir através dos séculos. Pois como ele próprio afirma na *Metafísica da Morte*:

247 Novela escrita em 1912 (Publicada em 1915.)

248 Escrito em 1914. (Romance inacabado. Publicado por Max Brod em 1925, um ano após a morte de Kafka.)

249 Escrito em 1922. (Romance inacabado. Publicado por Max Brod em 1926.)

Também os povos estão aí, como indivíduos imortais, mesmo se às vezes mudam de nome. O seu agir, laborar e sofrer são sempre os mesmos, embora a história sempre pretenda contar algo de diferente, pois ela é como o caleidoscópio, que em cada giro mostra uma nova configuração, enquanto, na verdade, temos sempre a mesma coisa diante dos olhos. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 87.)

Não há perda nem criação na Vontade, nem nascimento nem desaparecimento, nem vida nem morte, mas apenas uma “mecânica” da Vontade. A nós seres humanos, que temos consciência de sermos afetados pela Vontade, resta-nos as ilusões, tais como a de nossa autonomia, da liberdade e da própria vida individual, a qual comprovaria, em última análise, a aptidão da Vontade à repetição mecânica. Com efeito, aqui poder-se-ia dizer de Kafka e de *O Caçador Graco* o que Clément Rosset coloca a respeito de Arthur Rimbaud, poeta o qual Kafka apreciava²⁵⁰:

Rimbaud é schopenhaueriano quando declara, em *Uma temporada no inferno*, que “a verdadeira vida está ausente”: não está presente com efeito em nenhuma parte, segundo Schopenhauer, uma “verdadeira” vida que tome relevo sobre os mecanismos da vontade; tudo o que existe, repetindo sem modificação as instruções da vontade, está desde já morto – de uma morte na qual, é certo, nada pode nascer nem morrer. (ROSSET, 1989, p. 116).

Como lembra Gunther Anders, “existir” para Kafka significa chegar eternamente sem jamais chegar.²⁵¹ Essa é justamente a sina do caçador que navega incessantemente pelas “águas terrenas”. Ele aporta em Riva, mas pombas acusam a sua chegada com antecedência, e por isso ele é logo esquecido, não concretizando jamais sua chegada perante os habitantes. Insepulto, ele sequer sabe se irá permanecer na cidade. Segundo se lê, Graco navega sem destino certo e empreende incontáveis chegadas há séculos, sem que nada se altere em sua punição sem causa. Assim, pode-se concluir que Graco repete sua sina preso em um presente eterno. A propósito, no parágrafo 54 de *O Mundo como Vontade e como Representação*, Schopenhauer faz uma meditação sobre a constituição do tempo para a Vontade, meditação da qual Kafka parece se aproximar:

Apenas o Presente é a forma de toda vida, mas também sua posse mais segura e que jamais lhe será arrebatada. O presente sempre existe junto com

²⁵⁰ Sabe-se que Kafka não somente possuía as obras completas como também presenteou o jovem Gustav Janouch com um exemplar de poemas de Arthur Rimbaud.

²⁵¹ Cf. ANDERS, 2007, p. 31.

seu conteúdo. (...) Passado e futuro contem meros conceitos e fantasmas, por consequência o tempo presente é a forma essencial e inseparável do fenômeno da Vontade. Somente o presente é aquilo que sempre existe e se mantém firme e imóvel, e, empiricamente apreendido, é o mais fugidivo de tudo; contudo à mirada metafísica, a ver através de todas as formas da intuição empírica, se apresenta como o único permanente, *Nunc stans* dos escolásticos. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 361-63)

O *Nunc stans* ou “eterno agora” dos escolásticos é a idéia da eternidade concebida como uma paralisação no presente. Nessa concepção todo o tempo está contido num único momento que jamais termina. Assim, os escolásticos pretendiam que Deus percebesse em *Nunc stans* – tendo ciência sobre tudo o que aconteceu e irá acontecer num mesmo e único instante e por toda a eternidade. Seria como se Deus fosse capaz de ver todo o tempo exposto diante de si de uma vez, numa outra dimensão ou algo equivalente. Deus estaria em um presente imóvel sem que nenhum acontecimento pudesse surpreendê-lo. Schopenhauer empresta o conceito de *Nunc stans* para a sua filosofia a fim de demonstrar que o presente ignora a morte, que o tempo pode moralmente e metafisicamente ser comparado a um círculo sem fim que dá voltas sobre si mesmo. Como aponta Philonenko:

Um homem totalmente imerso no presente deveria viver como em eternidade, mas não seria assim, pois ele poderia se apoiar sobre o sentimento confuso que o levasse a sentir e a experimentar que ele é eterno, mas bem diferentemente, pois nesse presente no qual tudo repousa, que é *Ruhe*, ele se sentiria unido a todas as coisas. (PHILONENKO, 1980, p. 204 – tradução nossa).²⁵²

Vê-se uma vez mais que o preço de estar imerso no *Nunc stans*, no eterno presente, ao contrário de uma beatitude, seria como experimentar uma grande desorientação, pois mesmo que todas as coisas repousem em sossego, esse homem estará conectado de um só golpe a todas elas. E, realmente, essa é justamente a impressão que Kafka nos transmite a partir da fala de Graco em seu primeiro encontro com o prefeito de Riva:

– Quem é o senhor?

O senhor ergueu-se, sem se espantar mais visivelmente, de sua posição ajoelhada e respondeu:

252 “Un homme totalement immergé dans le présent devrait vivre comme en l'éternité et ce ne serait pas parce qu'il pourrait s'appuyer sur le sentiment confus qui le pousse à sentir et à expérimenter qu'il est éternel, mais bien différemment parce qu'en ce présent, en lequel tout re-pose, qui est *Ruhe*, il se sentirait uni à toutes choses.”

– O prefeito de Riva.

O homem que estava na essa²⁵³ acenou a cabeça, apontou com fraqueza o braço para uma cadeira e disse, depois que o prefeito atendeu seu convite:

– Eu já sabia, senhor prefeito, mas no primeiro momento sempre esqueço tudo; fica tudo dando voltas e é melhor que eu pergunte, mesmo sabendo de todas as coisas.” (KAFKA, 2002, p. 69)²⁵⁴.

No mesmo sentido é a resposta de Graco quando o prefeito Salvatore pergunta se ele pretende ficar “conosco” em Riva. Graco responde: “Não penso nisso (...) estou aqui e mais que isso não sei, mais que isso não posso fazer. Meu barco não tem leme, navega com o vento que sopra nas regiões inferiores da morte.” (KAFKA, 2002, p. 72).

Para Kafka, o tempo é paralisado, “a eternidade do momento, o tétano do não-ir-adiante, é maldição.”²⁵⁵ Assim, suspenso do fluxo do *devir*, o caçador de Kafka está como que dentro do “pesadelo” com sua superposição de mil cenas, sempre as mesmas, duplicando ao infinito o mesmo gesto presente, o mesmo pensamento presente. É o pesadelo da repetição, que leva a ilusão da efemeridade do presente à verdade de um presente eterno, carregado de todo o passado tornado perpétuo e que vem, subitamente, coincidir em um só e único instante. Porém, para Schopenhauer é possível escapar momentaneamente desse pesadelo, justamente por intermédio da arte. Seria justamente por isso que ele dá à arte um lugar de destaque em seu sistema filosófico. Através da arte pode-se, de certa forma, sair da prisão do presente eterno que caracteriza a Vontade. Porém, a arte não pode escapar do mundo e de sua representação, nem introduzir algo de novo no mundo – em Schopenhauer a regra da repetição se aplica tanto ao mundo da Vontade quanto ao da representação estética. Como a arte não pode trazer nada de novo, sua potência está no caráter imemorial de algo eternamente visto, eternamente provado. Para Schopenhauer o mundo é definitivamente fechado, cabendo à arte o trabalho não de encontrar o novo, mas de reencontrar o perene.

4.6 – Viver e Escrever.

O Caçador Graco parece apontar para uma outra questão crucial para Kafka: a questão de decidir-se entre a existência e a arte, entre ser burocrata e ser escritor, entre viver e

253 Estrado armado sob o qual se põe o caixão com o defunto em cerimônias fúnebres; catafalco.

254 “‘Wer bist du?’ ‘Der Bürgermeister von Riva. Der Mann auf der Bahre nickte, zeige mit schwach ausgestrecktem Arm auf einen Sessel und sagte, nachdem der Bürgermeister seiner Einladung gefolgt war: ‘Ich wußte es ja Herr Bürgermeister, aber im ersten Augenblick habe ich immer alles vergessen, alles geht mir in der Runde und es ist besser ich frage, auch wenn ich alles weiß. Auch Sie wissen wahrscheinlich, daß ich der Jäger Grachus bin.’” (KAFKA, *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, 2002, p. 308).

255 Cf. ANDERS, 2007, p. 74.

escrever. Como mostrou Sandro Barbera, Kafka aproximou várias vezes a sua condição de escritor com a da morte aparente.²⁵⁶ Realmente, tais tensões, esse dilaceramento dialético o angustiavam desde sempre. Como filho de uma família burguesa de origem judaica em busca de assimilação, Kafka lutava contra a sua incapacidade para adaptar-se ao modelo de homem financeiramente bem-sucedido, casado e pai de família. Como definir-se como um artista, celibatário, solitário, avesso às posições sociais, religiosas e políticas de seu pai? Para saber como se conduzir, Kafka tornou-se um devorador de modelos de vida. Um leitor compulsivo de biografias, diários e cartas as mais diferentes, como as vidas de Napoleão, Goethe, Tolstoi, Kierkegaard, Berlioz, Grillparzer, Lenz, Dostoiévski, Fontane, Kleist e, claro, Schopenhauer – no citado livro a ele presenteado pelo editor Paul Wiegler e lido em 1916-17, justamente no primeiro momento em que, na pequena casa da Rua dos Alquimistas, se dedicaria à sua única paixão: a literatura, sua escrita, sua arte.

É bem verdade que Max Brod justapôs fragmentos interrompidos para editar uma versão de *O Caçador Graco* publicada em 1931. Mas nela consta uma curiosa imprecisão, quase um “ato-falho” do personagem Graco, persona de Kafka. Ou teria Brod nessa versão incluído um fragmento pessoalíssimo, um desabafo particular de Franz Kafka? Diz o caçador Graco, após atribuir a culpa de sua maldição ao Barqueiro: “Ninguém vai ler o que aqui escrevo; ninguém virá me ajudar.” (KAFKA, 2002, p. 72).²⁵⁷ Assim, qual o liame entre “viver” a morte e o escrever para Kafka? Seria um ato amaldiçoado condenado à obscuridade, tal qual as pessoas que esquecem da existência do caçador Graco onde quer que ele chegue? A escrita (a arte) não teria para Kafka um caráter libertador? Ela poderia proporcionar um certo dom de vidência ao artista sim, mas a arte estaria presa à repetição extenuante e cega do sofrimento. A escrita estaria sobre o signo da morte procrastinada ao infinito.

De tudo o que foi considerado, certo é que a atração de Kafka pela morte fez com que ele produzisse fulgurações que colocam seus personagens, seus *doppelgänger*, seus vampirizados ante a hesitação angustiante de serem estrangeiros e peregrinos na terra, incapazes de morrer como o seu paródico caçador-navegador. A repetição de sua chegada, a repetição de seu despertar sempre no mesmo lugar, os efeitos de sua condenação à imortalidade sem qualquer fundamento [*Grundlosigkeit*]. Essa imagem da morte é por demais poderosa em Kafka e se conjuga com a imagem da jornada ou da viagem aleatória não só em *O Caçador Graco*, como também em toda a obra do escritor. Nesse sentido, é significativa a

256 Cf. BARBERA, 2014, p. 12.

257 “Niemand wird lesen, was ich hier schreibe; niemand wird kommen, mir zu helfen.” (KAFKA, *Nachgelassene Schriften un Fragmente I*, 2002, p. 311.)

metáfora náutica que Schopenhauer emprega para designar a transitoriedade da vida e a inexorabilidade da morte no parágrafo 144 de suas *Observações Suplementares à Doutrina da Vanidade da Existência*:

Como regra geral, todos finalmente chegam ao porto sem mastros e cordame; por isso é indiferente se ele era feliz ou infeliz em uma vida que consistia apenas de um fugaz e esvanecente presente e que agora é findo e acabado. (SCHOPENHAUER, 1974, p. 284. – tradução nossa a partir de E.F. J. Payne.)²⁵⁸

258 “Dann aber ist es auch inerlei, ob er glücklich oder unglücklich gewesen, in einem Leben, welches bloß aus dauerloser Gegenwart bestanden hat und jetzt zu Ende ist.” (SCHOPENHAUER, 1977, p. 309.). “As a rule, everyone ultimately reaches port with masts and rigging gone; but then it is immaterial whether he was happy or unhappy in a life wich consisted merely of a fleeting vanishing present and is now over and finished.” (Op. Cit.)

Conclusão

*Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,
Und ringt die Hände, vor Schmerzengewalt;
Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe –
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.*

[Ali está um homem que para o alto olha,
e torce as mãos, atormentado pela dor;
ao ver seu rosto, sou tomado de pavor –
A lua me mostra a minha própria forma.]

Heinrich Heine – *Der Doppelgänger*.

Nos capítulos anteriores demos uma passada de olhos sobre um romance, alguns aforismos, uma novela e uma pequena narrativa de Franz Kafka que abrangem, se justapostos cronologicamente os anos de 1914, 1917, 1918 e 1922 – sem dúvida, o cerne da trajetória criativa do escritor. Nessa viagem pelas obras de Kafka e Schopenhauer algumas ideias sobressaíram, as quais gostaríamos de sublinhar de forma provisória, visto não ser meu escopo “provar” que o escritor foi “influenciado” pelo filósofo, como se fosse possível um artista do porte de Kafka depender ou ter algo assim com uma “angústia de influência” que o obrigasse a emular a obra de Schopenhauer. Mas é fato que existem dados que permitem admitir a hipótese deste trabalho de tese, os quais fazem com que possamos reconhecer um liame entre literatura e filosofia, entre Franz Kafka e Arthur Schopenhauer, bem como, ressaltar singularidades presentes nas obras de Franz Kafka. Passemos sucintamente em revista tais ideias.

O século schopenhaueriano.

Vimos que o nome de Arthur Schopenhauer está presente em quase todas as genealogias intelectuais de grandes criadores desde finais do século XIX e inícios do XX. O russo Leon Tolstói foi um dos primeiros adeptos da ideia schopenhauriana de que o indivíduo que morre retorna ao anonimato da Vontade, de que o que desaparece é somente a sua consciência individual. Exemplo eloqüente é a novela *A Morte de Ivan Illitch* (1886) de sua autoria, obra-prima largamente divulgada. Na França, Tolstói influenciará, por exemplo, o jovem Marcel Proust que praticamente o plagia em *Os Prazeres e os Dias*. De sua parte, Arthur Schopenhauer será considerado o “filósofo dos artistas” e arrebatará muitos seguidores

e entusiastas de sua doutrina em Alemanha, Áustria, Escandinávia, Itália, França, Suíça, Bélgica, Inglaterra, Estados Unidos, Brasil, Argentina e Uruguai. Tal repercussão da obra do filósofo dá a medida de sua potência inspiradora, talvez, as mais notórias delas, como é fartamente sabido, sobre Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud.

Tamanha assimilação do pensamento de Arthur Schopenhauer se deu porque entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, sua doutrina correspondia à estrutura de sentimento e ao *Zeitgeist* de uma época que iria revolucionar as vidas e os costumes de toda a Europa. Como vimos, em Viena o forte sentimento de decadência e o pessimismo *fin de siècle* se alastravam entre os artistas em geral. Em 1913, um ano antes de a Primeira Guerra Mundial eclodir, lá moravam Freud, Buber, Jung, Kraus, Wittgenstein, Hitler, Stalin, Trotsky e, em setembro Kafka se encontrava na cidade, perambulando pelos cafés. *O Mundo como Vontade e Representação* era leitura obrigatória para aquela intelectualidade sofisticada, assim como uma fonte instigadora para os escritores admirados por Kafka, entre tantos deles, notadamente, Franz Grillparzer.

Com a forte presença das ideias de Schopenhauer nas obras de escritores de Alemanha, Áustria e Boêmia (dentro os quais Max Brod) é possível admitir que Kafka – artista bem informado sobre as vanguardas e homem de seu tempo – certamente tomou contato com a filosofia da Vontade, quer direta ou indiretamente. Lembremos, por exemplo, do Kafka leitor de Nietzsche na juventude. Poder-se-ia dizer, portanto, que não haveria como Kafka desconhecer Arthur Schopenhauer, dada a presença entranhada de seu pensamento na cultura germânica e européia do período.

Zonas de vizinhança.

À parte as referências indiretas a Schopenhauer espalhadas em suas cartas, cadernos de notas e depoimentos a Gustav Janouch, podemos verificar que, com bastante probabilidade, Kafka teria lido e meditado sobre trechos ou textos integrais de Schopenhauer, tais como:

I – O parágrafo 156 de *Acréscimos à Doutrina do Sofrimento (Dor) do Mundo – Parerga e Paralipomena*, em que encontramos a expressão “penal colony” e que Kafka parecer ter incorporado para a concepção da novela *Na Colônia Penal* (1914). Na mesma novela vimos que outra fonte schopenhaueriana pode ter sido *Metafísica da Morte* ou *Sobre a*

*morte e sua relação com indestrutibilidade de nosso ser em si*²⁵⁹.

II – No conto paródico, na pequena narrativa *O Caçador Graco* (1917) vimos zonas de vizinhança sobre as ideias de erro, culpa, justiça eterna e repetição com os parágrafos 32 e 63 de *O Mundo como Vontade e como Representação*; e com a *Metafísica da Morte – Sobre a morte e sua relação com indestrutibilidade de nosso ser em si*.

III – Nos *Aforimos de Zürau* e *Cadernos G e H* (1918), observamos o diálogo sobre os conceitos de morte, sofrimento, indestrutibilidade, desorientação e sua proximidade com *Metafísica da Morte – Sobre a morte e sua relação com indestrutibilidade de nosso ser em si*; *Sobre a Doutrina da Indestrutibilidade de nosso Ser Verdadeiro pela Morte*²⁶⁰; e *Acréscimos à Doutrina do Sofrimento (Dor) do Mundo*.

IV – Por fim, em *O Castelo* (1922), encontramos contato imediato nas imagens do castelo e do topógrafo que constam do parágrafo 17; e contato mediato com os parágrafos 29, 34, 36 e 38, todos de *O Mundo como Vontade e como Representação*. As ideias-força são a Vontade fáustica, a Representação e o Gênio. Há ainda aproximações com a *Metafísica da Morte – Sobre a morte e sua relação com indestrutibilidade de nosso ser em si*; e *Acréscimos à Doutrina do Sofrimento (Dor) do Mundo*; sobre a ideia de conflito infinito da Vontade.

Pudemos verificar, assim, que as leituras que Kafka fez de Schopenhauer podem ter sido feitas a partir de 1914 e tendo se estendido até o ano de 1922. No decorrer desse período de 8 anos encontram-se referências a Schopenhauer em sua obra. Período que, como se disse, compreende a maior parte da trajetória criativa do escritor. Isso sugere que outros textos poderiam também ter zonas de vizinhança e instâncias de questionamento provenientes da leitura de Schopenhauer. Esse seria o caso de obras como *O Processo* [Der Prozess] (1914); *O Guardiã da Tumba* [Der Gruftwächter] (1916); *Uma Mensagem Imperial* [Eine kaiserlich Botschaft] (1917); *Preocupações de um Pai de Família* [Die Sorge des Hausvaters] (1917); *Primeira Dor* [Erstes Leid] (1921-22) e *Um Artista da Fome* [Ein Hungerkünstler] (1922), por exemplo.

Presídio a céu aberto.

Para Kafka e Schopenhauer este mundo poderia ser uma penitenciária, um presídio a

²⁵⁹ Este texto integra o segundo volume de *O Mundo como Vontade e como Representação*, também conhecido como *Suplementos*. A *Metafísica da Morte* é o suplemento XLI ao livro quarto do primeiro volume de *O Mundo como Vontade e como Representação*.

²⁶⁰ Capítulo X de *Parerga e Paralipomena*.

céu aberto, na medida em que é um lugar de sofrimento, de condenação no qual o indivíduo é carrasco e vítima a um só tempo. Aparentemente “a-histórico” como Schopenhauer, Kafka aponta em *Na Colônia Penal* para a natureza íntima dos conflitos humanos, para as questões inatuais. Nossas tragédias sociais e políticas seriam frutos não apenas de disputas ideológicas ou de interesses, mas efeito da constituição da Vontade cega e sem fundamento que atravessa nossos corpos com seus estiletos de desejo e tédio.

Evidente que o texto de *Na Colônia Penal* não se esgota nisso. Kafka fala da tortura infligida contra inocentes numa ilha dos trópicos, com suas peculiaridades políticas, suas excentricidades antropológicas, observada por um estrangeiro que se mantém distante, evitando formular qualquer julgamento sobre a idolatria de uma máquina e uma prática flagrantemente injusta, com seu processo pseudo-judiciário insustentável, um tribunal em que não há direito à defesa como no julgamento em *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll. Mas, ao falar disso, Kafka fala também da sua própria máquina de tortura interior. Tal como um Hamlet, Kafka é permanentemente torturado pelo pensamento, pela dúvida, pela culpa, pela hesitação, pela multiplicidade dos pontos de vista das acusações que é obrigado a assumir para se defender; torturado também pelas máquinas da autoridade patriarcal, da autoridade da burocracia, dos tribunais, do desejo de submissão. Pensando sobre *Na Colônia Penal* é válida a pergunta: o que o explorador estrangeiro poderia ter feito com esse sofrimento do mundo como penitenciária? Kafka aponta para a indiferença para com o sofrimento do outro. Aponta também para uma contemplação arrebatada do sacrifício humano por um valor que ele acredita estar acima de sua própria vida. É a indiferença demasiado humana ou a absurda visceralidade da Vontade. Os homens, suas sociedades, seus aparatos de justiça buscam se entredorvar com malignidade e crueldade, pois como diria Schopenhauer, existe uma luta contínua entre os indivíduos de todas as espécies, que é o conflito interno da Vontade consigo mesma. Para Kafka, nesse nosso presídio estamos condenados não à morte, mas à vida.

Do tempo como repetição.

Como vimos, o conto *O Caçador Graco* é uma história que trata da ideia de repetição. Ela se encontra na base da maldição e do castigo sem culpa de Graco. Como Schopenhauer, Kafka parece indicar que a vida é uma repetição estéril e entediante do mesmo. Se o que existe é repetição, não há progresso no tempo, porque tudo já está dado de antemão, dizíamos. Vimos, aliás, com Clément Rosset que a repetição foi o grande pensamento e obsessão de

Schopenhauer, mais até do que o pessimismo, a moral de renúncia e a estética da contemplação, que integram sua doutrina filosófica. A principal diferença da Vontade [Wille] de Schopenhauer não seria o “querer” ou “querer o que sofre”, mas acima de tudo, *repetir*. Logo, para o filósofo, não existiria no mundo coisas como causalidade, finalidade, nem liberdade.

Para Kafka o aprendizado do tempo não foi sem dor. A sua experiência de um tempo longuíssimo e entediante de espera, inquieto, insone, angustiado e eufórico foi uma constante em sua vida, notadamente em relação ao tempo das cartas que remetia e recebia de Felice Bauer ou de Milena Jesenská. Essa socialização epistolar deixou marcas na sua experiência do tempo. Kafka via na demora e na espera excruciante um caminho cheio de obstáculos, tornando a chegada de uma carta de suas amadas uma meta inatingível. Esses problemas fazem parte de sua obra. Exemplos seriam *Uma Mensagem Imperial*; *Um Médico Rural* [Ein Landarzt]; *A Próxima Aldeia* [Das nächste Dorf] e *O Caçador Graco*.

Quanto a Schopenhauer, vimos também que a Vontade [Wille], indestrutível em-si, se repete absurda e cegamente, donde amor sexual, nascimento, morte, nossos sentimentos, nossas ações não seriam explosões do novo e do diferente, mas, simplesmente, repetições. A repetição para o filósofo é o próprio *defeito* que revela o caráter posição dos gestos da vida. Neste mundo em que tudo está antecipadamente previsto, como seria concebível a existência de alguma coisa além de repetições-lugares-comuns? Com isso, não haveria nada neste mundo de efetivamente terrível, sendo ele, portanto, mera tragicomédia. A repetição também pode ser encarada como um princípio de economia: não há perda nem criação na Vontade, nem vida nem morte, apenas seu funcionamento maquínico.

Se Graco ou o médico rural ou o mensageiro imperial estão aprisionados no presente, isso nos remeteria ao conceito de *Nunc stans*, tal como Schopenhauer o entende. *Nunc stans* ou “eterno agora” é a idéia da eternidade concebida como uma paralisação no presente. Nessa concepção todo o tempo está contido num único momento que jamais termina. Schopenhauer empresta o conceito de *Nunc stans* da filosofia cristã medieval a fim de demonstrar que o presente ignora a morte, que o tempo pode ser comparado a um círculo sem fim que dá voltas sobre si mesmo.

Sobre o “eterno presente” dizia Günther Anders que “existir” para Kafka significava chegar eternamente sem jamais chegar. De fato, a imagem da chegada se repete na obra de Kafka. Há sempre um estrangeiro, um estranho, alguém que chega de um lugar indeterminado. O caçador Graco diz que navega infinitamente pelas “águas terrenas” e chega a Riva desorientado. O topógrafo K. veio de muito longe até uma aldeia que ele não conhece e

que pertence a um castelo ao qual ele não consegue entrar.

O escritor Jorge Luis Borges foi perspicaz ao assinalar que o paradoxo de Zenão de Eléia contra o movimento é de certo modo um precursor de algumas obras de Kafka. Borges explica o paradoxo: “Um móvel que está em A não pode alcançar o ponto B, porque antes terá de percorrer a metade do caminho entre os dois, e antes, a metade da metade, e antes, a metade da metade da metade, e assim até o infinito.”²⁶¹ Para o escritor argentino, a forma desse problema seria a mesma de *O Castelo* e, pensamos, por que não também a de outras narrativas kafkianas como *Um Médico Rural*, *Uma Mensagem Imperial*, *Preocupações de um Pai de Família*, *A próxima Aldeia* e *O Caçador Graco*?

Tal qual no célebre paradoxo do movimento de Zenon, nessas narrativas kafkianas o tempo é aprisionado, cabendo à sua configuração somente os graus da lentidão, da espera, da demora, da intangibilidade da meta, da repetição do mesmo. Nesse sentido é interessante observar que a obra de outro schopenhaueriano, Marcel Proust, parece incorporar o *Nunc stans*, a repetição dos acontecimentos e suas recorrências na forma de reatualização do passado, daí a importância formal da reminiscência. Já em Kafka, não há qualquer forma de reminiscência. O *Nunc stans* e a repetição se dão numa aparente esperança da mudança, numa aparente abertura ao futuro. De fato, em Kafka, mudança e futuro são procrastinados ao infinito.

Fome de viver

A existência de Franz Kafka foi um combate incessante com o mundo e contra si próprio. Dizíamos que, como filho de uma família judia burguesa, Kafka lutava contra a sua incapacidade de aderir a um modelo de homem bem-sucedido economicamente, casado e pai de família. E recordava as palavras do Talmud, segundo o qual um homem que não se casa não é alguém humano. Diante dessa coação moral, apareceram as contradições entre o desejo sexual e castidade no casamento; de ser advogado ou escritor; de assumir uma família e tornar-se o duplo de seu pai, Herrman. Isso o dilacerou a maior parte de seus quarenta e um anos de vida.

Como definir-se como escritor, celibatário, solitário, avesso às posições sociais, religiosas e políticas de seu pai dominador? Se Kafka não se sente humano, talvez se sentisse como um inseto, um macaco ou mesmo como um vampiro – lenda que grassava pela Europa Central e provocava ondas incontroláveis de histeria coletiva. Lenda, ademais, enfatizada pela

²⁶¹ Cf. BORGES, 2007, p. 127.

literatura de John Polidori, de Bram Stoker ou pela ópera *Der Vampyr* de Heinrich Marschner. Fato é que Kafka era um devorador de vidas, lendo compulsivamente biografias, diários e cartas de Napoleão, Goethe, Tolstoi, Kierkegaard, Berlioz, Grillparzer, Lenz, Dostoiévski, Fontane, Kleist e Schopenhauer²⁶², com intuito de apreender seus modos de vida e, principalmente, reconhecer-se neles para ensaiar sua própria forma de viver nesse mundo onde ele se sente desorientado.

A essas leituras acrescentem-se as centenas de cartas enviadas e recebidas, com as quais Kafka se alimentava e encontrava forças para seguir adiante. O escritor incansável de cartas que em cada uma das que enviou às suas noivas, namoradas e amigas, continham circunvoluções de raciocínios que exauriam suas leitoras. Suas palavras parecem querer agir sobre a mente e o corpo de quem as lê. Quando trata da genealogia da injustiça, da negação da Vontade alheia (do outro), Schopenhauer diz algo que poderia sugerir a própria noção de certo vampirismo kafkiano que poderia ir de o matar a fome sugando vidas e energia, até o remorso pelo ato cometido:

De fato, a vontade de um invade os limites da afirmação da vontade alheia (...) quando compele as forças de outrem a servir à sua vontade, em vez de servir à vontade que aparece no corpo alheio, logo, quando, da vontade que aparece como corpo alheio, subtrai as forças desse corpo e assim aumenta a força a serviço de sua vontade para além daquela do seu corpo, por conseguinte afirma sua vontade para além do próprio corpo mediante a negação da vontade que aparece no corpo alheio. (...) Quem sofre a injustiça sente a invasão na esfera de afirmação do próprio corpo, via negação deste por um indivíduo estranho, como uma dor imediata, espiritual. (...) Também a quem pratica a injustiça esse conhecimento apresenta-se instantaneamente não *in abstracto*, mas com um sentimento obscuro, o qual se denomina mordida de consciência, ou, mais de acordo com o presente caso, sentimento de injustiça cometida. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 429.).

Mas importa que em seu cotidiano de combates dialéticos e psicomaquias, Kafka tratava de espelhar a sua vida em seus escritos. É certo que nenhum escritor é capaz de desaparecer totalmente em seu escritos, por mais que crie personagens diferentes de si, mas no caso de Kafka, ele buscou criar seus duplos, sócias literários, verdadeiros *doppelgänger* em suas narrativas e romances. Como é o caso, dizíamos, do nome kafka (“gralha” em tcheco) refletidos nos nomes dos personagens Raban, Samsa, Joseph K., Graco, K., e mesmo em *O Castelo*, não deixam de cortar céu, logo nas primeiras páginas, um bando de “krähen” (“gralhas” em alemão). Não seria por simples coincidência que Kafka diria ao jovem Gustav

²⁶² Cf. LAHIRE, 2010, p. 397-398.

Janouch, no período em que escrevia *O Castelo*, a respeito de si próprio:

Sou um pássaro completamente impossível. Sou uma gralha pequena, um “kafka”. (...)Na realidade, não tenho nem mesmo plumas negras e brilhantes. Sou cinzento como cinza. Uma gralha que sonha desaparecer nas pedras. Mas isso não passa de uma brincadeira; para que você não perceba como vou mal hoje. (KAFKA apud JANOUCH, 2008, p. 16.)

O mundo como desorientação.

Como apontou T.J. Reed, a afirmação de Kafka de que “este mundo é nossa desorientação.” [diese Welt ist unsere *Verirrung*], é uma variação do filosofema de Schopenhauer: “O mundo é nossa representação”. Como foi estudado, a *Verirrung* [desorientação]²⁶³ aponta para a relação de co-pertencimento de nosso ser individual ao único fundamento de todas as coisas. E, na filosofia de Schopenhauer, tal fundamento está em movimento numa disposição conflituosa. Há uma “fome” que estimula a Vontade a cravar os dentes em si própria e a se despedaçar. Ela implica em mais destruição e combate. A começar do mundo mineral, passando pelo mundo animal até terminar no fenômeno do canibalismo.

Mas não se pode destruir o mundo simplesmente renunciando a ele. Luta e impossibilidade de sair do mundo são para Kafka sinais de uma imanência invencível, presente até mesmo na série aniquiladora da vida: na destruição da infância em idade adulta, e desta em velhice, até a destruição final com a morte do indivíduo. Porém, jamais se conseguirá destruir o mundo, pois nele estamos necessariamente desorientados. Desorientação que resulta de seus personagens estarem suspensos poética e ficcionalmente do fluxo do devir, presos ao “eterno presente” (*Nunc stans*). As coisas não repousam, estão em embate infinito e o indivíduo está conectado de um só golpe a todas elas. Daí sentir-se desorientado e em perdição.²⁶⁴ Não há como fazer escolhas ou se decidir. Como disse Kafka, nos *Aforismos de Zürau*: “Existe um objetivo, mas nenhum caminho; o que chamamos de caminho é hesitação”. (KAFKA, 2011, p.193.).²⁶⁵

²⁶³ Sobre a tradução do termo “*Verirrung*”, ver nota 121.

²⁶⁴ “Perdido”, “perdição”, são acepções do termo alemão *verirrung*.

²⁶⁵ “Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg; was wir nennen, is Zögern.” (KAFKA, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, 2002, p. 118.).

Pessimismo e ascetismo.

Vimos que Kafka, além de não alimentar qualquer tipo de esperança, não estabeleceu nenhuma ligação explícita, de crença ou fé num deus pessoal, na ideia de transcendência última ou de redenção final, a despeito de meditar sobre a ideia de indestrutibilidade. Como foi dito, o termo indestrutibilidade em Kafka não pode ser tomado literalmente. Ele deve ser entendido no seio da doutrina schopenhaueriana, que fala da morte do indivíduo e da alegria da vida eterna de nosso ser na Ideia da espécie humana. Quem importa que a barata morra, se a espécie barata sobrevive? Ou seja, morremos sim, mas continuamos a viver na humanidade. Porém, diferentemente de Schopenhauer, Kafka não acredita na morte como uma passagem “redentora” do sujeito individual para a vida na eterna da raça.

Questão relevante, portanto, é saber qual a natureza do pessimismo de Kafka. Alguns especialistas defendem que ele nada tem a ver com o pessimismo de Arthur Schopenhauer. Entretanto, no transcorrer dos capítulos deste trabalho de tese, vimos que, ao contrário desse entendimento, há muitos pontos em comum entre ambos pessimismos. Como foi dito, a consciência de um núcleo indestrutível e eterno de nosso ser, que nos garante que não podemos nos liberar da dor e da repetição do jogo voraz e absurdo da Vontade na espécie, parece ser compartilhada por Schopenhauer e Kafka. O mundo é um presídio, a vida um castigo forçado. Essa poderia ser a moral de boa parte das histórias de Kafka. Mas persistirá indefinidamente a dúvida: o pessimismo kafkiano seria uma posição filosófico-existencial que Kafka conquistou em sua experiência vivida? Poderia ter chegado a essa visão pessimista após ler Schopenhauer? Ou ela seria fruto do *Zeitgeist* do período imediatamente anterior à carnificina da Guerra de 1914-18? De tudo um pouco e ainda caberiam mais considerações. Não há uma resposta pacificadora, evidentemente.

Mas há diferenças de disposição pessoal nesses pessimismos. Se por um lado, para Schopenhauer a indestrutibilidade do ser na espécie é uma “boa nova”, motivo de júbilo; para Kafka permanece angustiante o fato de que o que é indestrutível não seja apenas a espécie, mas a própria dor e o sofrimento que prevalecem e continuarão eternamente a se abater sobre a espécie, sobre nós indivíduos e sobre os que virão. Como nas palavras finais de *Preocupações de um Pai de Família*, uma das belas páginas de Kafka:

Inutilmente eu me pergunto o que vai acontecer com ele. Será que pode morrer? Tudo o que morre teve antes uma espécie de meta, um tipo de atividade e nela se desgastou; não é assim com Odradek. Será então que a seu tempo ele ainda irá rolar escada abaixo diante dos pés dos meus filhos e

dos filhos dos meus filhos, arrastando atrás de si os fios do carretel? Evidentemente ele não prejudica ninguém, mas a ideia de que ainda por cima ele deva me sobreviver me é quase dolorosa. (KAFKA, 1994, p. 41-42.).

Há uma outra zona de vizinhança entre o pessimismo de Kafka e Schopenhauer. Ela se encontra na ideia do Ascetismo. Na doutrina de Schopenhauer, o asceta é um verdadeiro personagem conceitual. É aquele homem que se esforça por aquietar a voracidade da Vontade (*Voluntas*) que atravessa seu corpo. O asceta é o homem do *Noluntas*. Homem da não-vontade, que suprime todo e qualquer desejo, principalmente de alimento e sexo²⁶⁶, a objetivação mais intensa e irracional da Vontade sobre nós. O asceta é aquele que pode triunfar do dilaceramento da Vontade cega.

Kafka, por outro lado, tomava o ascetismo por regra de vida. Comia frugalmente, tinha pouquíssimos bens, visava a simplicidade, a vida natural e esperava ter uma vida bastante modesta e sem sexo, caso se casasse. E se tivesse migrado para a Palestina, como sonhava, sua intenção era trabalhar na terra. Mas tal ascetismo não era um modo de vida do qual Kafka se vangloriasse ou divulgasse. Não era um ascetismo construído visando uma meta, dirá Milena Jesenská. Kafka estava compelido ao ascetismo por causa de sua extrema lucidez, por sua pureza, por sua incapacidade de assumir compromissos.²⁶⁷

É curioso que uma das últimas narrativas que Kafka escreveu se tratasse justamente de um asceta decadente. *Um Artista da Fome* mostra o jejuador que, ironicamente, jejuava porque jamais encontrou um alimento que o apetecesse; ou como assiná-la de maneira instigante Leandro Chevitarese, como uma figuração em imagem do conceito schopenhaueriano de recusa à liberdade da vontade, correspondente à “impossibilidade de deixar de ser o que se é”.²⁶⁸ Mas há também ironia na história. Nos últimos meses de vida, a tuberculose laríngea de Kafka o impedia de comer e, até mesmo, de beber água. Há até mesmo quem considere uma situação profética vivida pelo escritor. Kafka corrigiu os originais de *O Artista da Fome* já bastante debilitado, preso à cama, faminto, sedento, pesando por volta de 40 quilos – uma imagem que prefiguraria o horror dos judeus torturados nos campos de concentração nazistas.

Importante recorrer aqui à reflexão de Peter Sloterdijk sobre Kafka e a “desespiritualização das ascetes”. Partindo de uma análise do “crepúsculo ascetológico” dos

266 “O impulso sexual também se confirma como a mais decidida e forte afirmação da vida pelo fato de, para o homem natural, como para o animal, ele ser o fim último, o objetivo supremo de sua vida.” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 423.).

267 MILENA JESENSKÁ apud LAHIRE, 2010, p. 291.

268 Cf. CHEVITARESE, 2007, p. 295.

ideais repressivos realizado por Nietzsche²⁶⁹, Sloterdijk reconhece em alguns textos da literatura de Kafka um prolongamento dessa discussão, pois acredita que o escritor teria absorvido profundamente tópicos da reflexão de Nietzscheana. É sabido que Kafka rechaçou com veemência a visão depreciativa de Max Brod sobre Nietzsche na noite em que Brod realizou uma palestra sobre a filosofia de Schopenhauer – ocasião em que se tornaram amigos. Max disse sem peias que Nietzsche era um charlatão. Pelos já notáveis dotes intelectuais de Kafka, é possível supor que ele tivesse alguma intimidade com a obra e o pensamento de Nietzsche o suficiente para fazer Brod recuar em seus argumentos precipitados.

Peter Sloterdijk aponta, como exemplo, um diálogo entre o Nietzsche de *Assim falou Zaratustra* e o Kafka dos *Aforismos*. Conceituando o que ele denomina de “desespirtualização das ascetes”, Sloterdijk entende que não é necessário falar em religiões mas em práticas, exercícios, adestramentos que tratam de elevar o praticante a níveis mentais, físicos e espirituais superiores. Pensando sobre as antropotécnicas, Sloterdijk, afirma que há uma passagem das práticas da ascese para o virtuosismo, do virtuosismo para a acrobacia: “quem busca homens encontra ascetas; quem observa ascetas descobre acrobatas.”²⁷⁰ Tomando como argumento de discussão a crítica implacável de Nietzsche aos ideais ascéticos, Sloterdijk apresenta a célebre passagem do acrobata, o artista da corda bamba de *Zaratustra*. Nela um acrobata é superado por um segundo acrobata, se desequilibra e despenca das alturas, vindo a cair fatalmente aos pés de Zaratustra. Antes de morrer, o acrobata troca algumas palavras, dizendo que há tempos sabia que o diabo iria levá-lo, considerando-se um amaldiçoado, portanto. Zaratustra, entretanto, o conforta negando que haja um além-do-mundo:

O homem ergueu os olhos, desconfiado. “Se falas a verdade, então nada perco, ao perder a vida. Não sou muito mais do que um animal a que ensinaram a dançar, com golpes de bastão e pequenos nacos de comida.” “De maneira nenhuma”, disse Zaratustra; fizeste do perigo o teu ofício, não há o que desprezar nisso. Agora pereces no teu ofício: por causa disso, eu te sepultarei com minhas próprias mãos. (NIETZSCHE, 2011, p. 20.)

269 De acordo com Nietzsche em *A Genealogia da Moral*, “Lida de um astro distante, a escrita maiúscula de nossa existência terrestre levaria talvez à conclusão de que a terra é a *estrela ascética* por excelência, um canto de criaturas descontentes, arrogantes e repulsivas, que jamais se livram de um profundo desgosto de si, da terra, de toda a vida, e que a si mesmas infligem o máximo de dor possível, por prazer em infligir dor – provavelmente o seu único prazer.” (NIETZSCHE, 1998, p. 107.)

270 “...qui cherche des hommes trouve des ascètes; qui observe des ascètes d’écouvre des acrobates.” (SLOTERDIJK, 2011, p. 93.)

Esse diálogo de Zaratustra, diz Sloterdjik, sugere uma reflexão sobre o advento de uma comunhão de um novo tipo, na qual não existirão mais um “povo de Deus”, mas um povo ambulante, itinerante; não mais uma comunidade de santos, mas uma comunidade de acrobatas; não mais contribuintes de uma sociedade assegurada, mas membros da associação daqueles que vivem perigosamente. Kafka, por sua vez, escreveu sobre acrobatas, além do que era também adepto dos exercícios de ginástica, de dietas e de práticas de higiene e profilaxia típicas do início do século 20. Sobre acrobatas escreverá em *Um Artista da Fome e Primeira Dor* – o primeiro tratando de um jejuador ou faquir; e o segundo, de um trapezista. Mas é nos *Aforismos* que encontramos explicitamente o tema da corda:

1. O verdadeiro caminho passa por uma corda que não está esticada no alto, mas logo acima do chão. Parece mais destinada a fazer tropeçar do que a ser trilhada. (KAFKA, 2011, p. 189.)²⁷¹

Para Sloterdjik, esse aforismo seria uma continuação da cena inaugurada por Nietzsche, mas Kafka a leva a outra direção que diverge completamente do heroísmo e do ascensionismo de Nietzsche. O caminho verdadeiro associado à corda-bamba se desloca do alto para o rés-do-chão. O caminho já é bastante difícil, razão pela qual os homens não precisam subir às alturas para viver perigosamente. A corda não é apenas para testar a capacidade de equilíbrio, pois mesmo estando em linha reta, na horizontal, e o artista seguro, ela pode derrubá-lo. Por isso, um acrobata não pode fazer mais do que exercícios que o previnam da queda. Ele só não pode exercitar a atenção absoluta. Para Sloterdjik, Kafka é um moderno representante da “desespirtualização das ascetes”, que se coloca fora de um sistema das tensões verticais do ordenamento religioso. O que uniria Kafka a Nietzsche seria a intuição comum de que a corda permanece esticada lá, mesmo se o além desaparecer. Para ambos a corda representa a ideia do “acrobatismo”, comparando-o às formas de religião que tratam da ideia de “travessia” para um além – o que nos remete ao *O Caçador Graco*.

Comparando as diferenças dos acrobatas de Nietzsche e Kafka, Sloterdjik conclui que Nietzsche preza a acrobacia da energia e da plenitude, enquanto Kafka demonstra uma preferência à acrobacia da fraqueza e da falta.²⁷² Nietzsche gosta dos códigos do herói (“O homem é uma corda estendida entre o animal e o super-homem”). Kafka aprecia as figuras menores e paradoxais (o jejuador). Não é outra a percepção de Walter Benjamin em seu ensaio *Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte*:

271 “Der ware Weg geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über dem Boden. Es scheint mehr bestimmt stolpern zu machen, als begangen zu werden.” (KAFKA, *NSF II*, 2002, p. 113.).

272 Cf. SLOTERDJIK, 2011, p. 98.

“A ideia de querer ajudar-me”, diz, ironicamente, o espírito sempre inquieto do caçador Gracchus, “é uma doença que deve ser curada na cama.” Os estudantes não dormem, por causa dos seus estudos, e talvez a maior virtude dos estudantes é mantê-los acordados. O Artista da fome jejua, o guardião da porta silencia e os estudantes velam: assim, ocultas, operam em Kafka as grandes regras da ascese. (BENJAMIN, 1996, p. 161.)

O ascetismo fazia parte do *Umwelt* [“meio ambiente”/“automundo”] de Kafka, para dizer como Jean Paul Sartre. Aliás, um *Umwelt* também em permanente embate como um demarcador que busca limiares que se afastam ao se aproximar, como o horizonte que foge aos passos do Judeu Errante. É paradoxal que um ascetismo tão entranhado estivesse ligado à uma voraz “fome de viver” e a uma esperança que a nós não é permitida. Daí as estratégias inacessíveis e invíveis da repetição das submissões.

Kafka disse polidamente ao jovem Gustav Janouch: “esse mal-entendido o protege de meu feio pessimismo.”²⁷³ Se o pessimismo é a filosofia do *dado* enquanto *já ordenado*, como diz Clément Rosset, e desde que tal ordenamento não é legitimado por nada, resta a lógica do absurdo. Mas em Kafka não seria um pessimismo que se pergunta pelo valor de todas as coisas para as depreciar. Mesmo que para a personagem K. de *O Castelo* seja preciso viver e enfrentar um mundo em que tudo “acontece como nos dramas Gozzi, nos quais entram em cena sempre as mesmas personagens, com igual intenção e igual destino.”²⁷⁴, desde a sua chegada à aldeia K. se coloca em situação de enfrentamento e conflito. Tal herói é um homem obstinado, sempre em busca de encarar frente a frente o senhor do castelo para, ao menos, falar livremente perante um poderoso – mesmo que não se saiba o quê. Insistir, portanto. Mesmo à beira do abismo. Kafka é um pessimista que jamais pergunta pelo valor do mundo para desvalorá-lo. É na sua abertura à contradição, ao paralogismo, na aceitação da repetição, que ele luta contra o destino implacável e sem sentido.

Segundo o testemunho de Max Brod, Kafka teria revelado a ele qual seria o desfecho do romance *O Castelo*.²⁷⁵ Tendo lutado o tempo todo sem cessar, K. ficaria por demais debilitado e prestes a morrer. Os aldeões se postariam ao redor de seu leito de morte. Aí então chegaria uma mensagem do Castelo na qual K. é finalmente admitido ao Castelo, sendo-lhe permitido morar e trabalhar no vilarejo. Uma situação trágica e irônica (que faz eco àquela de *Uma Mensagem Imperial*), na qual o cumprimento dos insistentes pedidos de K. só se dá quando ele já está morrendo e, portanto, incapaz de usufruir da permissão do Castelo. Uma compensação inócua. Esse possível final de *O Castelo* figura como se a liberdade estivesse

273 KAFKA apud JANOUCHE, 2008, p. 148.

274 SCHOPENHAUER, 2005, p. 251-252.

275 Cf. EMRICH, 1984, p. 506-507.

além da vida e o direito de viver se manifestasse somente na morte. Como se a dor e o sofrimento próprios do indivíduo que vive a auto-contradição, o conflito interno da Vontade, una e múltipla em todos os indivíduos, dissessem: “ninguém escapa.”. Ou então, numa chave cômica, como no caso do asceta da fome e mesmo do paradoxo de Aquiles e a Tartaruga de Zenão: a suposta impossibilidade de ser aceito seria uma estratégia para jamais unir-se ao objeto desejado. Por isso ele chega “tarde demais”. Nesse sentido, cabem os versos do poeta Paulo Leminski: “Um homem com uma dor/ é muito mais elegante./ Caminha assim de lado/ como se chegando atrasado/ andasse mais adiante.”²⁷⁶

*

276 LEMINSKI. *Toda Poesia*, 2013., p. 284.

Ensaio traduzido e publicado.

O Castelo de Kafka. Itinerário de uma imagem de Sandro Barbera –
Tradução de Maurício Arruda Mendonça e Volnei Edson dos Santos



O CASTELO DE KAFKA. ITINERÁRIO DE UMA IMAGEM¹

Sandro Barbera (Università di Pisa)

Traduzido por Maurício Arruda Mendonça e Volnei Edson dos Santos²

Uma passagem de Schopenhauer parece se destacar de maneira bastante clara dos diferentes lugares literários que, de tempos em tempos, têm sido apontados como arquétipos do misterioso castelo de Kafka³. A imagem do castelo que Terence J. Reed referenciou, em um pequeno ensaio que tentava igualmente uma reconstrução da presença de Schopenhauer nos *Cadernos in-octavo* de Kafka⁴, aparece no final do § 17 de *O Mundo como Vontade e Representação*:

Vemos, pois, que DE FORA jamais se chega à essência das coisas. Por mais que se investigue, obtêm-se tão somente imagens e nomes. Assemelhamo-nos a alguém girando em torno de um castelo, de balde procurando sua entrada, e que de vez em quando desenha as fachadas (2005: 156).

No entanto, o castelo de Schopenhauer possui também uma curiosa analogia com a descrição do castelo de Friedland, um dos possíveis modelos materiais de

¹ Traduzido de: BARBERA, Sandro. Il castello di Kafka: Itinerario di un'immagine. Florença: *Belfagor: Rassegna-di-Varia-Umanita. Fundata da Luigi Russo* n. 45, 1990 July 31, p. 403-416. Casa Editrice Leo S. Olschki -Firenze, Italia.

² Maurício Arruda Mendonça é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL e dramaturgo. E-mail: maujac@sercomtel.com.br; Volnei Edson dos Santos é Professor Associado da Universidade Estadual de Londrina, lotado no departamento de Filosofia e credenciado nos Programas de Pós-Graduação em Filosofia e Letras da mesma universidade. Possui doutorado pela Université René Descartes - Paris IV, e pós-doutorado pela UNICAMP. E-mail: volnei@sercomtel.com.br.

³ NA: *Kafka-Handbuch*, sob a direção de H. Binder, II. Stuttgart, Kröner, 1979, p. 443.

⁴ NA: T. J. Reed, *Kafka und Schopenhauer: Philosophisches Denken und dichterisches Bild*, "Euphorion", LIX, 1965, p. 160-172. Sobre outras prováveis fontes da imagem do castelo, cf. D. Stimilli, "La tradizione fisiognômica", *Rivista di estetica*, XXXIII, 1989, p. 33-50.

Kafka apenas resume as páginas de Schopenhauer sobre a morte do indivíduo que não é a passagem em direção ao “paraíso perdido do nada”, mas um momento do “jogo” da Vontade engajada na incessante produção-destruição dos indivíduos. O tema schopenhauriano da indiferença da Vontade em relação à vida e à morte dos indivíduos, simples instrumentos do manifestar-se de sua aspiração, é perceptível de resto em uma passagem dos *Fragments*:

Certamente, não aconteceria nada, uma pessoa, dez, todo um povo poderia não mais ressurgir da terra e não aconteceria nada, a vida poderosa continuaria o seu curso, os celeiros estão ainda cheios de bandeiras que jamais foram baixadas, este realejo tem apenas um cilindro, mas é a eternidade em pessoa quem gira a manivela. E, no entanto, quanta angústia! (Kafka 1993: 241).

Kafka aproximou diversas vezes sua própria condição de escritor daquela de uma morte aparente, e o lugar ideal do qual nasce a escrita, do isolamento do túmulo; por isso não é arbitrário conduzir estas anotações dos *Cadernos* na direção de um horizonte temático da relação entre a vida e a escritura. Em uma carta de 5 de julho de 1922 endereçada a Brod, “o fato de ser escritor” se situa entre dois pólos de um não-viver que é uma morte repetida e a “morte real”. O componente diabólico da escrita (ou, pelo menos da única escrita que Kafka declara reconhecer como sua) é a “ vaidade e a cobiça por prazeres” em virtude das quais o escritor se encontra suspenso entre a morte repetida de sua vida e a espera da verdadeira morte: “Aquilo que o homem ingênuo por vezes deseja, «Eu gostaria de morrer e ver como sentem minha falta», o escritor realiza constantemente; ele morre (ou não mais vive) e chora constantemente sua sorte”. A “ vaidade” é, do mesmo modo, o indício da situação paradoxal que vive o protagonista da narrativa *Um artista da fome*. Como o escritor na carta a Brod da mesma época, o jejuador encena uma morte continuamente retida e remetida, embora no perfeccionismo de sua arte esteja implícita a aspiração a um estado final de repouso e de anulação. É só depois de ter confessado que na origem da arte de jejuar havia uma inapetência para o alimento — fosse de outro modo, ele teria mesmo comido avidamente — que o artista da fome desaparecerá na palha e no lixo das feiras, que representam a bela e cruel vitalidade que por fim se afirma como o centro do espetáculo circense, para a qual o artista representava apenas “um impedimento”; — tal como na carta a Brod, com a “morte real”, o escritor, frágil e precária “construção da vaidade”, está destinado a tornar-se “areia”. Se na morte voluntária por fome *O Mundo como Vontade e Representação* havia mencionado o ponto culminante da negação da Vontade, a única via imanente em direção ao repouso, o artista da fome de Kafka aparece como a revelação paródica da impossibilidade de unir a condição estética e a ascese, isto quer dizer, elevar o artista até o nível do “santo” schopenhauriano que obtém o verdadeiro repouso fazendo desaparecer o corpo, vontade objetivada no espaço.

Na realidade é o texto dos *Parerga*, por sua tessitura temática com uma trama mais compacta, que oferece um guia imediato à sucessão de temas nestas páginas dos *Cadernos*. O liame instituído entre a morte e a dor é o assunto dominante nos capítulos X e XII dos *Parerga* onde o enraizamento do indivíduo na coisa em si

equivale à sua morada na inextinguível causa da dor da qual a morte não pode se desviar. A expressão kafkiana “positividade da dor” (2009: 208) é extraída do capítulo XII dos *Parerga, Acréscimos à doutrina da dor do mundo* (1974: 291 e 293)¹¹, no qual o mundo se revela a Schopenhauer como “algo que não deveria existir”. Isso é fruto de uma culpa representada de modo adequado pela doutrina do pecado original e ele aparece como um “inferno” — onde os próprios homens assumem reciprocamente o papel de diabos e de condenados — ou, enfim, como uma colônia penal¹². A identidade do mundo com um instituto de pena não é outra senão o corolário da “justiça eterna”, uma ideia fundamental de *O Mundo como Vontade e Representação* e que, juntamente com as meditações de Nietzsche sobre a natureza da culpa e da pena, deixou uma marca profunda na obra de Kafka. Enquanto que na “justiça terrestre” a pena é prescrita com um intuito preventivo e intimidador para desencorajar futuros atos criminosos — portanto, não subsiste nenhuma relação essencial entre pena e culpa —, a doutrina da “justiça eterna” declara que não existe apenas uma correspondência perfeita, mas também uma simultaneidade e uma identidade entre *malum culpae* e *malum poenae*.¹³ Esta verdade permanece inacessível à maioria dos homens, mas para o olhar que sabe ir além do véu da aparência, culpa e pena, atormentador e atormentado aparecem como “uma só pessoa”. O atormentador se engana ao considerar que não partilha do sofrimento e o atormentado se engana “ao acreditar que não participa da culpa”. Fosse de outro modo este reconheceria “que toda maldade praticada no mundo, ou que já o foi, também procede daquela Vontade constituinte de SUA própria essência, que aparece NELE [...] ele mesmo assumiu todo sofrimento procedente da Vontade, e isso com justiça, suportando-os enquanto for essa Vontade.” (Schopenhauer 2005: 453).

Mas retornemos ao texto de Kafka. O indestrutível e a “destruição” se encontram no centro do complexo aforismo que segue imediatamente a data de cinco de fevereiro no *Caderno H*:

A destruição deste mundo seria unicamente nosso dever se: em primeiro lugar este mundo fosse mau, isto é, em oposição ao nosso espírito; em segundo lugar se nós estivéssemos em condições de destruí-lo. A primeira coisa nos parece exata, mas nós não estamos em condições de efetuar a segunda. Nós não podemos destruir este mundo porque nós não o construímos como alguma coisa a parte, mas nós nos encontramos nele perdidos (*verrirt*) ainda mais: este mundo é nosso desorientar-se (*diese Welt ist unsere Verirrung*), mas como tal ele é uma entidade indestrutível, ou melhor, alguma coisa que pode ser destruída, não a renunciando, mas conduzindo-a até ao fim onde é necessário observar, por outro lado, que o conduzir até o fim não pode outra coisa

¹¹ NT: Utiliza-se aqui *Parerga and Paralipomena* de Schopenhauer na edição em inglês de E.F.J. Payne, 1974.

¹² NA: “Para se ter a cada instante uma bússola segura que oriente na vida ao alcance da mão [...] nada é mais oportuno do que se habituar a considerar este mundo como um lugar de expiação, portanto, por assim dizer como uma colônia penal, a *penal colony*...” NT: Cf. *Parerga*, 1974, p. 302.

¹³ NT: O *malum culpae* (mal de culpa) e o *malum poenae* (mal de punição).

além de uma série de destruições, contudo, sempre no âmbito do próprio mundo (Kafka 2009: 209).

O primeiro tema schopenhauriano que Kafka propõe é o da indestrutibilidade do mundo. Através da relação comum com o indestrutível, Schopenhauer estabelece a coincidência do Eu e o mundo “sendo dado que a indestrutibilidade de nossa essência coincide com a identidade do macrocosmo e do microcosmo.” (Schopenhauer 2000: 101)¹⁴ Por conseguinte, o mundo tem uma dupla face: enquanto fenômeno ele é nossa representação, enquanto Vontade ele é nossa parte essencial mesma e em virtude desta dupla dimensão Schopenhauer pode concluir que “o mundo não está menos em nós do que nós estamos nele e que a fonte de toda realidade repousa em nosso íntimo” (2000: 101). Nesta acepção mais profunda, o “mundo” não é apenas a fantasmagoria de nossas representações; o núcleo duro da Vontade do qual ele depende lhe assegura, ao contrário, uma consistência irreduzível. É por isso que Schopenhauer pode escrever que com a morte do indivíduo, o desaparecimento da consciência e da faculdade representativa, o mundo, como acontece com o anoitecer, “desaparece”, mas “não cessa de existir um instante sequer” (2000: 88), assim como não cessa de existir o nosso núcleo indestrutível. Que Kafka foi atraído por este aspecto da filosofia de Schopenhauer, o mostra implicitamente a carta a Minze Eisner do fim de março de 1921. Através de uma livre variação de uma passagem dos *Suplementos* (M.V.R., Vol. II), Kafka evoca a antítese schopenhauriana entre o mundo como teatro da vontade de viver e o mundo como espetáculo estético, isto é, transformado em simples imagem ou representação e resgatado deste modo pela dor da Vontade:

Em algum lugar o filósofo Schopenhauer faz uma afirmação que sou apenas capaz de reproduzir de maneira bastante provisória e que aparece mais ou menos nestes termos: “Aqueles que acham a vida bela não têm aparentemente dificuldades em demonstrar isso, é suficiente que eles façam ver o mundo como se o vissemos de um terraço. Seja como for, belo ou nebuloso, o mundo será sempre belo, a vida sempre bela; a vida dos povos, das famílias, de cada indivíduo será sempre maravilhosa sendo ela leve ou pesada. Mas o que é que isso demonstra? Não outra coisa senão o fato que se o mundo fosse verdadeiramente uma câmara ótica ele seria infinitamente belo, mas infelizmente ele não o é, e esta bela vida em um mundo belo exige ser

¹⁴ NT: Sobre o coincidir do microcosmo com o macrocosmo ver: “Cada um se encontra a si próprio como essa Vontade, na qual consiste a essência íntima do mundo, e cada um também se encontra a si mesmo como sujeito que conhece, cuja representação é o mundo inteiro, que só tem existência em relação à sua consciência como seu sustentáculo necessário. Cada um, portanto, é o mundo inteiro nessa dupla acepção, é o **microcosmo** que encontra as duas partes do mundo completa e plenamente em si mesmo. Aquilo que conhece como o próprio ser esgota, em verdade, a essência do mundo inteiro, do **macrocosmo**, pois o mundo, tanto quanto a pessoa mesma, é absolutamente Vontade e absolutamente representação, e nada mais” e “Em verdade, todo indivíduo que conhece é e encontra a si mesmo como a Vontade de vida em sua totalidade, como o em-si mesmo do mundo, portanto, como a condição complementar do mundo como representação, conseqüentemente como um **microcosmo** equivalente ao **macrocosmo**”. (Schopenhauer 2005: 228, 229 e 426, com grifos nossos).

vivida em todos os detalhes e isto então não é de modo algum belo: ao contrário, isto não é outra coisa senão o sofrimento.” É o que aproximadamente declara Schopenhauer. (1983: 310)¹⁵

A afirmação dos *Cadernos* de que é impossível destruir o mundo e sua dura consistência não é, como supôs Reed, uma polêmica contra a redução do mundo a uma fantasmagoria da representação, a um simples fenômeno ou a uma imagem, pois não é este aspecto da filosofia de Schopenhauer que chama a atenção de Kafka, mas a co-pertença do eu e do mundo na raiz do “indestrutível”. “O mundo é nossa desorientação” é, segundo Reed, como uma deformação do filosofema “o mundo é nossa representação”, mas o sentido do contexto não é ambíguo e nega justamente que o mundo como representação seja vão. *Verirrung* é um termo que aparece em Schopenhauer em diferentes acepções, mas na parte dos *Parerga* que Kafka provavelmente utilizou, ele indica uma circunstância análoga àquela do pecado original pelo qual a Vontade se caracteriza e se especifica e pelo qual a unicidade do fundamento se manifesta como uma variedade das aparências.¹⁶ “Brahma”, podemos ler, “criou o mundo através de uma espécie de pecado original ou de desorientação (*Verirrung*), mas ele próprio permanece no mundo para expiar já que não se encontra liberado [...] No budismo, o mundo nasce na sequência de uma perturbação inexplicável que sucede a um longo período de repouso, etc.” (Schopenhauer 1974: 300)¹⁷ A *Verirrung* indica ao mesmo tempo a relação de alteridade e de diferença, mas também a co-pertença do indivíduo ao único fundamento de todas as coisas; é justamente com esta acepção que o termo aparece no início de *O Castelo* quando o protagonista se pergunta em qual aldeia ele se “perdeu” (*verirrt*) para anunciar a paradoxal situação de exclusão-inclusão do protagonista.

O ponto da filosofia schopenhauriana que parece especialmente interessar a Kafka não é a separação da coisa em si e do mundo da variedade fenomenal, mas a participação da “aparência”, do “mal” e da “transitoriedade” (em direção aos quais se volta a vontade destruidora) na indestrutível coisa em si. Esta reciprocidade se

¹⁵ NA: Schopenhauer havia utilizado a metáfora do mundo como câmara ótica em uma passagem polêmica contra os filósofos otimistas aos quais Kafka muito provavelmente esteja se referindo: “[...] um otimismo me ordena abrir os olhos, mergulhar meus olhares no mundo, ver o quanto ele é belo, na luz do sol, com suas montanhas, seus vales, seus rios, suas plantas, seus animais, etc. — Mas é o mundo um panorama? Sem dúvida, estas coisas são dignas de serem vistas, mas ser uma delas, isto é outra questão” (*Le Monde II*, cap. 46, p. 1344). A imagem da câmara ótica foi utilizada por Karl Phillip Moritz para indicar a transformação do mundo em uma bela aparência (*Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, hrsg. von W. Martens, Stuttgart, Reclam, 1972: 289-290); é daí que a informação provavelmente chegou a Schopenhauer.

¹⁶ NT: *Verirrung* é um substantivo ligado ao verbo *verirren*. Comporta as acepções de: [se] extraviar, perder, desencaminhar, transviar, desviar, desnortear, desvairar, desatinar, enganar; ou mesmo, desassossego, desorientação, confusão, desordem. Optamos por traduzir o termo *Verirrung* por “desorientação”. Se a expressão “O mundo como nossa desorientação” não estiver negando o mundo como representação [ou, diminuindo sobremaneira sua importância e lugar no indestrutível], mas sim afirmando certamente sua co-pertença, mesmo desorientada, para com o mundo propriamente do indestrutível, então parece-nos que a tradução de *Verirrung* como “desorientação” pode ser empregada. A menção ao pecado original parece corroborar o termo “desorientação”, dando-lhe um sentido que parece apontar para uma espécie de perdição.

¹⁷ NA: Algumas páginas antes do *Parerga II*, pode-se ler que a existência humana é “uma sorte de desorientação” (*eine Art Verirrung*), cf. Schopenhauer 1974: 287.

reflete também na dimensão cognitiva. Kafka, no terceiro caderno, formula um tema, análogo àquele do contornar prospectivo do castelo, da sucessão das aparências na ausência de uma via de acesso direto, com uma recensão sobre os quatro mitos de Prometeu. A multiplicidade das interpretações não é antitética em relação à unicidade do fundamento, mas ela é, ao contrário, a manifestação de seu caráter inexplicável no reino da variedade e da desorientação. O mito termina no inexplicável justamente porque ele provém de um “fundamento de verdade” que é, por sua vez, inexplicável (Kafka 1993: 69).

O Prometeu de Kafka relembra o primeiro capítulo de *Temor e Tremor* de Kierkegaard, que é, junto com Schopenhauer, a principal fonte das meditações confiadas, sobretudo, ao quarto caderno. De fato, *Temor e Tremor* se inicia com o relato das quatro versões da história de Abraão repetida pelo homem que a escutou em sua infância, mas para quem ela continua a se manter incompreensível. Nenhuma das possíveis versões, classificadas segundo uma progressão que se conclui pela perda da fé e pelo silêncio (por analogia com a metamorfose descendente que ordena as quatro histórias do *Prometeu* de Kafka) explica a grandeza de Abraão pelo fato dela coincidir como paradoxo de uma “relação absoluta com o absoluto” com a singularidade incomunicável da experiência religiosa. Para Kierkegaard, esta última consiste justamente em uma condensação de “singularidade” e “absoluto” que escapa à mediação hegeliana, isto é, à submissão ou à dissolução do individual na universalidade da linguagem ou na universalidade da relação ética. Kierkegaard é resumido, mas igualmente contestado neste aforismo do *Caderno H*:

A não-comunicabilidade do paradoxo talvez exista, mas ela não se manifesta como tal dado que o próprio Abraão não o compreende. Ele, contudo, não tem necessidade de compreendê-lo nem de interpretá-lo para si próprio, mas ele pode, ao contrário, tentar interpretá-lo para os outros. Neste sentido, o universal não é unívoco: verdade que no caso de Ifigênia se manifesta no fato de que o oráculo não tenha jamais uma só significação (Kafka 1993: 103).

A primeira parte do aforismo repropõe o tema do Prometeu com uma relação entre a inexplicabilidade do fundamento e a multiplicidade das interpretações; a segunda parte estende o caráter da inexplicabilidade também a este “universal” que, segundo *Temor e Tremor*, define a manifestação do fundamento não sob sua forma religiosa, mas sob sua forma ética, característica do herói trágico. Kafka se refere aqui à análise que faz Kierkegaard do Agamenon de Eurípedes, que em *Ifigênia em Áulis* sacrifica o amor paterno à “universalidade” da ordem divina e se propõe assim como herói trágico por excelência; mas ele faz alusão também à *Ifigênia em Tauris* de Goethe — uma obra que lhe era muito cara — na qual a significação ambígua do oráculo é definida, mas não encerrada pela interpretação humana. A ligação com o fundamento inexplicável é válida tanto para o sacrifício de Abraão quanto para o sacrifício de Agamenon e a distinção estabelecida por Kierkegaard entre herói trágico e herói religioso, entre dois casos diferentes de singularidade em relação ao “universal” parece desaparecer para Kafka. Nos dois aforismos que se seguem imediatamente a este, o último fala de “equivoco do universal” e traz o universal

como “alma” (que já foi objeto nos aforismos sobre a morte e a dor), do universal como “oscilação entre universal e particular” (Kafka 1993: 103). Na “cena real” existe oscilação, ao passo que “a vida no universal” (o repouso entendido como “meta final”) aparece apenas em um segundo plano. Sobre a mediação suscitada pela obra de Kierkegaard se estende ainda a sombra schopenhaueriana do mundo como Vontade, com o entrelaçamento, que não se pode desenredar, entre a esfera da individuação e da transitoriedade e aquela da “indestrutível” coisa em si, que aspira continuamente afirmar-se no mundo fenomenal.

Esta mistura de referências filosóficas, característica do quarto caderno, é confirmada pelos aforismos subsequentes. O caráter transcendente do esforço de Abraão é drasticamente redimensionado, e isto de modo mais radical: mundo “eterno” e mundo “transitório” são os pólos de uma dialética da imanência, da qual Abraão é prisioneiro ao ponto de seus lamentos esconderem a aspiração de “saltar no mundo” (Kafka 1993: 104-105). Trata-se de uma expressão que deforma, em um sentido paródico, o “salto bem-aventurado na eternidade” do qual fala Kierkegaard a propósito do “temor e do tremor” que se apoderam dele quando considera sua própria existência, neste *Buch des Richters* que havia mobilizado Kafka por muito tempo¹⁸.

Igualmente o agonismo de Abraão (a “luta com Deus” por intermédio da qual *Temor e Tremor* transmite a grandeza e o caráter “heroico”-prometeico de Abraão) é reinterpretado por Kafka nos termos da filosofia de Schopenhauer. A figura da luta, que constitui um dos temas recorrentes do *Castelo* e que já parece no *Caderno G* ligado ao tema da sedução sexual¹⁹, remonta à ideia schopenhauriana da “dissensão” como marca da vontade de viver. A “contínua luta” da qual falam os *Acréscimos à doutrina da dor* e em virtude da qual o indivíduo “encontra por todos os lados os adversários, vive em um combate constante e morre com as armas em punho” (Schopenhauer 1974: 292) não é, em realidade, mais do que o espriar no mundo fenomenal da dissensão que agita a vontade. Para Schopenhauer, o fundamento não se encontra em um estado de repouso, ele se encontra, ao contrário, em uma disposição intimamente conflituosa; sua “fome” impulsiona a Vontade a cravar os dentes em si própria e a se despedaçar, e isto repercute, na forma de destruição e de luta, em todos os níveis de suas objetivações, do mundo mineral ao mundo animal, para terminar no sombrio fenômeno do canibalismo. Luta e impossibilidade de sair do mundo são para Kafka os indícios de uma invencível imanência expressa justamente pela figura de Abraão. O agonismo de Abraão, sua aspiração em destruir o efêmero trazem a marca de uma sedução mundana, revelam seu parentesco com a natureza da Vontade e com os instrumentos dos quais ela se serve para produzir-destruir suas individuações. Pensamos que é aí que se encontra o sentido da afirmação de Kafka de que “uma destruição do mundo não destrutiva” é característica de Abraão (1993: 105). O

¹⁸ NA: Cf. Kierkegaard, S. *Buch des Richters, Seine Tagebücher 1833-1835*, 1905: 64. Trata-se de uma compilação livremente realizada com os extratos de Kierkegaard que Kafka conhecia desde 1913. Sobre o “salto” de Abraão ver também a carta de Kafka a R. Klopstock datada de junho de 1918 (*Briefe*, 1983: 333).

¹⁹ NA: “Um dos meios mais eficazes de sedução do elemento diabólico é o convite à luta. É como a luta com as mulheres que se termina na cama” (1993: 34-35). A luta e o instinto sexual são, na filosofia de Schopenhauer, os dois modos por excelência através dos quais se manifesta a vontade de viver.

“eterno” do Abraão de Kafka está de tal modo incluído no mundo como Vontade que é justamente a uma carência da vontade, à “fragilidade de sua voz” quando ela grita suas ordens, que ele atribui a responsabilidade da passagem malograda do efêmero ao eterno.

Os *Oktavoheft* [cadernos in-octavo] começam com o esboço de uma carta na qual Kafka manifesta seu entusiasmo por uma pequena antologia de Schopenhauer que o editor Paul Wiegler lhe havia enviado²⁰. Embora a curiosidade dos intérpretes de Kafka a propósito desta pequena obra se encontre limitada a registrar a anedota, a natureza e o sumário deste pequeno livro de Wiegler parecem dignos de alguma atenção. Ele pertence a um gênero caro a Kafka: trata-se, com efeito, de uma biografia construída através de uma seleção de cartas, de registros de conversas e de outros testemunhos da vida do filósofo. A parte mais importante da antologia de Wiegler (1916: 77-119) é ocupada pela seleção de cartas trocadas entre Goethe e Schopenhauer, no decorrer de 1814 a 1818, a propósito da teoria das cores e das divergências que o manuscrito *Sobre a visão e as cores* — que o jovem Schopenhauer havia feito chegar às mãos de Goethe na esperança de obter a aprovação deste último — tinha, ao contrário, trazido à luz. Se a pequena obra editada por Wiegler foi realmente o ponto de partida de uma renovada leitura de Schopenhauer por parte de Kafka²¹, será legítimo supor que este debate com Goethe não escapou à atenção do escritor. Além disso, a outra biografia do filósofo que Kafka conhecia, *Schopenhauers Leben*, de Wilhelm Gwinner, dava bastante atenção a este tema, valorizando este debate (Born 1990: 101). No entanto, o fato de que a troca de cartas seja incitada por uma série de temas dotados, por assim dizer, de uma afinidade natural com o universo simbólico de Kafka, parece mais importante. Deste modo, por exemplo, o primado da literatura e a ideia de uma vida completamente absorvida por esta induzia Schopenhauer a escrever, na carta datada de 3 de setembro de 1815:

Fui informado por Vós mesmo que a atividade literária sempre vos pareceu secundária e que a vida real era ao Vosso olhar a empresa principal. Para mim, é totalmente o oposto: o que penso e o que escrevo conta muito para mim e é muito importante segundo vejo; ao contrário, aquilo que pessoalmente experimento e que me acontece é para mim uma coisa secundária e mesmo objeto de minha ironia. Eis por que me é penoso e inquietante saber que um dos meus manuscritos não se encontra mais em meu poder após oito semanas sem mesmo estar plenamente assegurado de que chegou ao destino ao qual enviei, ainda que isto seja bastante provável e que ignoro mesmo que ele foi lido, bem acolhido, em suma, como ele se comporta (1996: 20).

Com estas palavras, que podemos inscrever de forma legítima no mundo dos temas kafkianos, Schopenhauer introduzia a nota dominante desta extraordinária correspondência: aos poucos o silêncio de Goethe causa, de início, incerteza e apreensão, depois cresce e se torna ameaçador, até o momento em que toda

²⁰ NA: A. Schopenhauer, *Briefe, Aufzeichnungen, Gespräche*. S. d. (1916).

²¹ NA: A partir do testemunho de Max Brod, tem-se o hábito de colocar o ano de 1903 como a data na qual se dá o encontro de Kafka com a obra de Schopenhauer.

correspondência toma o caminho de uma inútil luta para obter um sinal unívoco de aceitação ou recusa do gênio de Weimar. Vencido por um ambiente não diferente daquele no qual se move o protagonista do *Castelo*, e que domina suas relações com os funcionários, ocupados em um extenuante jogo de reticências e de adiamentos a iludir a vontade de interpretação do agrimensor, Schopenhauer devia finalmente reconhecer o insucesso de seus esforços na carta de 7 de fevereiro de 1816:

Não posso esconder de ter estado bastante pesaroso, de nem mesmo ter obtido de Vós um sério interesse, uma reação, uma réplica. Eu tinha esperado com mais confiança do que teria podido me permitir, que minha primeira súplica seria favoravelmente acolhida: estava seguro de encontrar a mais viva participação. Estas ardentes esperanças foram pouco a pouco se apagando: mas depois de todo este tempo e depois de tantas cartas nem mesmo conhecer vossa opinião, vosso julgamento, nada, absolutamente nada, a não ser elogios hesitantes e uma frágil recusa de aprovação sem que me tenham sido ditas as razões contrárias: tudo isto era mais do que eu podia rezear e menos do que eu podia esperar. (1996: 32).

O tom intenso e dramático destas cartas corresponde, além do mais, ao tom das *Conversações com Goethe* de Eckermann, outro texto caro a Kafka, no qual a teoria das cores se faz presente entre os argumentos recorrentes da conversação. Aqui a polêmica contra a teoria newtoniana abandona o registro de um debate científico habitual e toma a direção de uma verdadeira guerra pela defesa de uma verdade religiosa²². A metáfora militar aparecendo também na carta de Schopenhauer de 11 de novembro de 1815. Ele terminava uma argumentação, visando apresentar sua própria teoria como o acabamento coerente do edifício científico começado por Goethe, com a imagem de uma velha fortaleza (a teoria newtoniana) que se podia apenas agora destruir e de maneira definitiva:

Vós investistes e atacastes por todos os lados e vivamente esta velha fortaleza (*Burg*); os especialistas veem que ela vacila e sabem que ela deve desmoronar-se; mas, os inválidos que nela se refugiaram não querem capitular, eles coaxam mesmo aos quatro ventos um estúpido *Te Deum*. É precisamente quando, a partir de Vossos redutos e Vossas trincheiras na profundidade, eu pude colocar uma mina que deveria fazer explodir todo o edifício em um só golpe. (1996: 28).

Schopenhauer não estava inventando uma nova imagem, mas se limitando a citar (até nos detalhes dos “inválidos” que ocupam a velha fortaleza) a introdução à parte didática da *Teoria das cores*. Nesta obra, na qual elabora uma imagem longa e complexa, Goethe havia comparado a ótica de Newton a uma “antiga fortaleza” projetada com muita precipitação, depois reparada e aumentada progressivamente e dependendo das circunstâncias. O núcleo primitivo do edifício é acompanhado de

²² NA: Sobre este aspecto concernente à teoria das cores e das numerosas considerações contidas nas conversações com Goethe, cf. Schöne, A., *Goethes Farbentheologie*, Munich: Beck, 1987.

“partes e adjunções heterogêneas” religadas, como no caso do castelo de Lothario, por galerias, salas e passagens bizarras. Mesmo sendo inquietante, a desordem arquitetônica da residência de Lothario é feita para assegurar bem-estar e conforto: é totalmente diferente o caso do castelo da *Teoria das cores*, no qual confusão e desordem estão abertamente conjugadas com a característica de ruína. A reputação usurpada da inexpugnabilidade desta ruína “que ameaça desmoronar-se” faz com que do exterior ninguém se aperceba que ela é inabitável:

Ninguém se apercebe de que a velha construção se tornou inabitável. Fala-se sempre de sua extraordinária durabilidade, de seu planejamento bastante válido. Vai-se a ela em peregrinação, mostram-se suas fáceis linhas mestras em todas as escolas e a recomenda à admiração de uma receptiva juventude, enquanto que, na realidade, a construção já esta vazia, tão somente vigiada por alguns inválidos que acreditam muito seriamente estarem armados (1981: 8-9).

Do mesmo modo, Goethe havia observado nas conversações com Eckermann que a sobrevivência da autoridade da teoria newtoniana da luz na opinião dos eruditos não dependia de um valor de verdade que desafia o tempo, mas da hesitação em deixar uma casa à qual se está habituado. Evidentemente, apenas um percurso de suposições nos conduz até à imagem da *Teoria das cores*; e, no entanto, o aspecto familiar entre o castelo de Goethe e o castelo de Kafka é corroborado não apenas por sua semelhança figurativa, mas também pela notável afinidade do sentido das duas imagens. As duas indicam o inesgotável vigor desta casa vazia da lei, que continua a modelar e a dirigir os homens, seja qual for a sua inabitabilidade, velhice e cruel insensatez.

REFERÊNCIAS

BINDER, Hartmut. *Kafka-Handbuch*. Sob a direção de H. Binder. Vol. II. Stuttgart: Kröner, 1979.

BORN, J. *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis*. Frankfurt: M., Fischer, 1990.

GOETHE, J. W. *La teoria dei colori*. A cura di R. Troncon. Milano: Il Saggiatore, 1981.

KAFKA, Franz. *Préparatifs de noce à la campagne*. Traduit par Marthe Robert. Paris: Gallimard, 1957.

_____. *Franz Kafka - The Diaries (1910-1923)*. Edited by Max Brod. New York: Schocken Books, 1976.

_____. *Briefe (1902-1924)*. Sob a direção de Max Brod. Frankfurt: M., Fischer, 1983.

- _____. *Journals de Kafka*. Tradução: Marthe Robert. Éditions Bernard Grasset, 1985.
- _____. *Nachgelassene Schriften und Fragmente*. Vol. I e II. Sob a direção de Malcolm Pasley. Frankfurt: M., Fischer, 1993.
- _____. *Das Schloss*. Köln: Anaconda Verlag, 2007.
- _____. *Cahiers in-octavo (1916-1918)*. Traduit par Pierre Deshusses. Paris: Bibliothèque Rivages, 2009.
- _____. *O Castelo*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.
- KIRKEGAARD, Soren. *Buch des Richters, Seine Tagebücher 1833-1835 im Auszug aus dem Dänischen von H. Gottscheld*, Jena u. Leipzig: Diederichs, 1905.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Briefe, Aufzeichnungen, Gespräche*. Eingeleitet und ausgewählt von Paul Wiegler, Relin-Vienne, Ullstein. S. d. (1916).
- _____. *Der handschriftliche Nachlaß*, Vol. II, hrsg. Von A. Hübscher. Frankfurt: M., 1967.
- _____. *Parerga and Paralipomena*. Vol. II. Translated from the german by E.F.J. Payne. London: Clarendon Press, 1974.
- _____. *Correspondance complete: Edition critique intégrale*. Paris: Editions Alive, 1996.
- _____. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Vol. II (Suppléments) Traduit par A. Burdeau (Nouvelle édition revue et corrigée par Richard Ross). Paris: PUF, 1996.
- _____. *Metafísica do Amor/Metafísica da Morte*. Tradução: Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *O Mundo como Vontade e como Representação*. Tradução: Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

ARTIGO RECEBIDO EM 10/08/2013 E APROVADO EM 20/09/2013

Bibliografia

I. Obras de Franz Kafka

KAFKA, Franz. **Franz Kafka Kristische Ausgabe**. 15 Bänden. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2002.

_____. **Nachgelassene Schriften und Fragmente I**. Herausgegeben von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2002.

_____. **Nachgelassene Schriften und Fragmente II**. Herausgegeben von Jost Schillemeit. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2002.

_____. **Tagebücher**. Herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2002.

_____. **Das Schloß**. Herausgegeben von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main : *Fischer Taschenbuch Verlag*, 2002.

_____. **Drucke zu Lebzeiten**. Herausgegeben von Wolf Klittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2002.

_____. **Préparatifs de noce a la campagne**. Traduit de l'allemand par Marthe Robert. Paris : Gallimard, 1957.

_____. **Lettere a Felice**. Org. por Erich Heller e Jurgen Born. Trad. Ervino Pocar. Milano : Arnoldo Mondadore Editore, 1972.

_____. **Diarios**. Barcelona: Editorial Lumen, 1975.

_____. **The Diaries 1910-1923**. Edited by Max Brod. Translated by Joseph Kresh (1910-13) and Martin Greenberg with the cooperation of Hannah Arendt (1914-23). New York: Schocken, 1976.

_____. **Franz Kafka: Letters to Friends, Family, and Editors**. Edited and Translated by Richard and Clara Winston. New York: Schocken, 1977.

_____. **Briefe (1902-1924)**. Sob a direção de Max Brod. Frankfurt/M., Fischer, 1983.

_____. **Cartas a Felice**. Rio de Janeiro: Editora Anima, 1985.

_____. **Descrição de uma Luta**. Tradução do inglês de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Journals de Kafka**. Tradução de Marthe Robert. Éditions Bernard Grasset, 1985.

_____. **Os Aeroplanos em Brescia e outros textos**. Tradução de Ana Maria Freire Damião. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1988.

_____. **Letters to Milena**. Translated by Philip Boehm. New York : Schocken Books, 1990.

_____. **Carta ao Pai.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

_____. **O Processo.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

_____. **O Veredicto e Na Colônia Penal.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

_____. **Considerações sobre o pecado, o sofrimento, a esperança e o verdadeiro caminho.** Tradução de Cristina Terra da Motta. Lisboa: Hiena Editora, 1993.

_____. **A Metamorfose.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **Contemplação e O Foguista.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **Um Artista da Fome e A Construção.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **Um Médico Rural.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **Narrativas do Espólio.** Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **O Castelo.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo : Companhia de Bolso, 2008.

_____. **La Muraille de Chine.** Traduit par Jean Alexandre Vialatte Carrive. Paris: Folio/Gallimard, 2007.

_____. **Cahiers in-octavo (1916-1918).** Traduit par Pierre Deshusses. Paris: Bibliothèque Rivages, 2009.

_____. Aforismos. In **Essencial Franz Kafka.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo : Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011. p. 189-208.

_____. **O Desaparecido ou América.** Tradução, notas e posfácio de Susana Kampff Lages. 3a Edição. São Paulo : Editora 34, 2012.

II. Obras de Arthur Schopenhauer

SCHOPENHAUER, Arthur. **Die Welt als Wille und Vorstellung.** Erster Band. Leipzig : F. A. Brockhaus, 1887.

_____. **Die Welt als Wille und Vorstellung**. Zweiter Band. Leipzig : F. A. Brockhaus, 1888.

_____. **Parerga und Paralipomena**. Vol. I und II. Leipzig : F. A. Brockhaus, 1874.

_____. **Die Welt als Wille und Vorstellung**. Herausgegeben von Ludwig Berndt. Erster Band. München : Georg Müller Verlag, 1912.

_____. **Der handschriftliche Nachlaß**. Vol. II. Hrsg. Von A. Hübscher. Frankfurt/M., 1967.

_____. **Parerga and Paralipomena**. Vol. I and II. Translated from the German by E.F.J. Payne. London : Clarendon Press, 1974.

_____. **Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften von Arthur Schopenhauer**. Zweiter Band. Erster Teilband. Zürich : Diogenes Verlag AG, 1977.

_____. **Correspondance Complète: Edition critique intégrale**. Paris: Editions Alive, 1996.

_____. **Le monde comme volonté et comme représentation**. Vol. II (Suppléments) Traduit par A. Burdeau (Nouvelle édition revue et corrigée par Richard Ross). Paris: PUF, 1996.

_____. **Metafísica do Amor/Metafísica da Morte**. Tradução de Jair Barboza, São Paulo : Martins Fontes, 2000.

_____. **O Mundo como Vontade e como Representação**. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro : Contraponto, 2001.

_____. **O Mundo como Vontade e como Representação**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

_____. **O Mundo com Vontade e Representação – Tomo II, Complementos aos Livros I-II**. Traduzido do alemão por Eduardo Ribeiro da Fonseca. Curitiba : Ed. UFPR, 2014.

_____. **O Mundo com Vontade e Representação – Tomo II, Complementos aos Livros III-IV**. Traduzido do alemão por Eduardo Ribeiro da Fonseca. Curitiba : Ed. UFPR, 2014.

III. Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. In **Prismas – Crítica Cultural e Sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

_____. O Narrador. In **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

ANDERS, Günter. **Kafka: pró e contra**. Tradução de Modesto Carone. 2ª edição. São Paulo : Editora Cosac Nayf, 2007.

ANDERSON, Mark. Juifs dionysiens, Lectures de Nietzsche à Prague, autour de Brod et de Kafka. In BOUREL, Dominique et RIDER, Jacques le. (Orgs.) **De Sils-Maria à Jérusalem – Nietzsche et le judaïsme – Les intellectuels juifs et Nietzsche**. Paris : Les Éditions du Cerf, 1991. pp. 211-226

ARENDDT, Hannah. Franz Kafka, revalorado. Traducción de Joan Parra. In KAFKA, Franz. **Obras Completas**. Vol. I. Madrid : Galaxia Gutenberg Editorial, 1999. pp. 173-193.

BLANCHOT, Maurice. **De Kafka à Kafka**. Paris : Gallimard, 1981.

BARBERA, Sandro. O Castelo de Kafka. Itinerário de uma imagem. Tradução de Maurício Arruda Mendonça e Volnei Edson dos Santos. In **Revista Estação Literária**. Volume 12 (jul-dez 2013), Janeiro de 2014, pp. 9-21. www.uel.br/pos/letras/EL/, 2014. Consulta realizada em 27/01/2014 às 18h20min.

BARBOZA, Jair. Em favor de uma boa qualidade de vida. In **Aforismos para a Sabedoria de Vida – Arthur Schopenhauer**. São Paulo : Martins Fontes, 2002.

_____. Um livro que embriaga. In **O Mundo como Vontade e como Representação**. São Paulo : Editora Unesp, 2005, pp. 7-18.

BEGLEY, Louis. **Franz Kafka, the tremendous world I have inside my head**. New York : Atlas & Co, 2008.

BECK, Evely Torton. **Kafka and the Yiddish Theater – Its impact on his work**. Madison : The University of Wisconsin Press, 1971.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka – a propósito do décimo aniversário de sua morte. In **Walter Benjamin – Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo : Editora Brasiliense, 1986, p. 137-164.

_____. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In **Walter Benjamin – Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo : Editora Brasiliense, 1986, p. 197-221.

BONNET Ch. E SALEM, J. (Orgs). **La raison dévoilée – études schopenhaueriennes**. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2005.

BORN, J. **Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis**. Frankfurt : M. Fischer, 1990.

BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo : Companhia das Letras, 2007.

BLOOM, Harold. Kafka: paciência canônica e “indestrutibilidade”. **O cânone ocidental**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro : Editora Objetiva, 1995. p. 427-441.

BROD, Max. **Max Brod: Kafka**. Traducción Carlos F. Grieben. Madrid : Alianza/Emece, 1982.

_____. **Franz Kafka – A Biography**. New York : Da Capo Press, 1995.

BRUM, José Thomaz. Guy de Maupassant e Schopenhauer. In **Schopenhauer: Metafísica e Moral**. PAVÃO, Aguinaldo; FELDHAUS, Charles e WEBER, José Fernandes (Orgs.). São Paulo : DWW Editorial, 2014, pp. 59-63.

_____. Cioran e Schopenhauer: Duas visões romenas. In **Revista Ethic@**. Florianópolis, v. 11, n. 2, julho de 2012, p. 99 – 104.

_____. **O Pessimismo e suas Vontades – Schopenhauer e Nietzsche**. Rio de Janeiro : Editora Rocco, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. Kafka: um realismo de linguagem? In **O Arco-íris branco**. Rio de Janeiro : Imago Editora, 1997, pp. 129-138.

CANETTI, Elias. O outro processo. Cartas de Kafka a Felice. In **A Consciência das Palavras - Ensaios**. Tradução de Márcio Suzuki e Herbert Caro (“O outro processo”). São Paulo : Companhia das Letras, 1990, p. 79-168.

CARONE, Modesto. Sobre a carta ao pai. In KAFKA, Franz. **Carta ao Pai**. Tradução de Modesto Carone. 4ª Edição. São Paulo : Editora Brasiliense, 1992, pp. 73-79.

_____. Sobre os Filhos e as Punições de Franz Kafka. In KAFKA, Franz. **O veridicto/Na Colônia Penal**. Tradução de Modesto Carone. 4ª edição. São Paulo : Editora Brasiliense, 1993. pp. 81-92.

_____. Posfácio. In KAFKA, Franz. **Contemplação/O fogueira**. Tradução de Modesto Carone. 2ª edição. São Paulo : Editora Brasiliense, 1994. pp. 99-107.

_____. Notas sobre o Processo. In KAFKA, Franz. **O processo**. Tradução de Modesto Carone. 2ª edição. São Paulo : Editora Brasiliense, 1994. pp. 281-292.

_____. As “pequenas narrativas” de Kafka. In KAFKA, Franz. **Um médico Rural**. Tradução de Modesto Carone. 3ª edição. São Paulo : Editora Brasiliense, 1994. pp. 71-76.

_____. Nota sobre os textos e a tradução. In KAFKA, Franz. **Um artista da fome/A construção**. Tradução de Modesto Carone. 5ª edição. São Paulo : Editora Brasiliense, 1994. pp. 107-110.

_____. Um espólio de alto valor. In KAFKA, Franz. **Narrativas do espólio (1914-1924)**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo : Companhia das Letras, 2002. pp. 215-222.

_____. O Fausto do século 20. In KAFKA, Franz. **O Castelo**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo : Companhia de Bolso, 2008. p. 353-361.

_____. **Lições de Kafka**. São Paulo : Companhia das Letras, 2009.

_____. Introdução. In KAFKA, Franz. **Franz Kafka essencial**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo : Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011. pp. 7-23.

_____. Modesto Carone doa acervo ao CEDAE. **Jornal da Unicamp**. Campinas, 02 de julho a 29 de julho, 2012, n. 532. Disponível em <http://www.unicamp.br/unicamp/ju/532/modesto-caronedoa-acervo-ao-cedae>. Acesso: 17. mai. 2013.

CARPEAUX, Otto Maria. **A história concisa da literatura alemã**. Posfácio de Willi Bolle. São Paulo : Faro Editorial, 2013.

CHEVITARESE, Leandro. Schopenhauer e a “liberdade de ser o que se é”, por uma alegoria de Kafka em Um Artista da Fome. In **Revista de Filosofia**, v. 19, n. 25, jul./dez. 2007. p. 237-253.

CIRNE-LIMA, Carlos. **Dialectic for beginners**. Tradução de Helen Marjorie Danson Barbosa. Porto Alegre : EDIPUCRS, 1997.

COMTE-SPONVILLE, André. Nietzsche et Spinoza. In BOUREL, Dominique et RIDER, Jacques le. (Orgs.) **De Sils-Maria à Jérusalem – Nietzsche et le judaïsme – Les intellectuels juifs et Nietzsche**. Paris : Les Éditions du Cerf, 1991. pp. 47-66.

CONCHE, Marcel. **Orientação Filosófica**. São Paulo : Martins Fontes, 2000.

COSSUTTA, Frédéric. **Elementos para a leitura dos textos filosóficos**. São Paulo : Martins Fontes, 1994.

CRESPILLO, Manuel. ¿Para que Schopenhauer, hoy? In SCHOPENHAUER, Arthur. **Parerga y Paralipomena I – escritos filosóficos menores**. Traducción de Edmundo González Blanco. Málaga : Editorial Ágora, S/D. pp. 9-63.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Tradução de António M. Magalhães. Porto : Rés Editora, s/d.

_____. e GUATTARI, Félix. **Kafka - por uma literatura menor**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

EMRICH, Wilhelm. **Franz Kafka – A critical study of his writings**. Translated by Sheena Zeben Buehne. New York : Frederick Ungar Publishing Co., 1984.

EXKÜLL, Thure Von. A teoria da Umwelt. In **Galáxia – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica - PUC/SP**. n. 7. Abril, 2004, p. 19-48.

FERREIRA, Jerusa Pires. O Judeu Errante – Materialidade da Lenda. In **Revista Olhar**. Ano II, n. 3. Junho de 2000, p. 1-7.

FLUSSER, Vilém. **Da Religiosidade – a literatura e o senso de realidade**. São Paulo : Escrituras Editora. 2002.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo : Editora Perspectiva, 1978.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade**. Tradução de Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro : Imago, 1997.

_____. **O Caso Schreber. Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (Dementia Paranoides).** Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

GOETHE, Wolfgang Johann von. **Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister.** Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo : Editora 34, 2006.

GRACIÁN, Baltasar. **A Arte da Sabedoria Mundana.** Tradução de Ieda Moriya. São Paulo : Circulo do Livro/Editora Best Seller, 1992.

GRAY, Richard T. **Constructive Destruction: Kafka's Aphorisms – literary tradition and literary transformation.** Tübingen : Niemeyer, 1987.

HELLER, Erich. **Kafka.** Tradução de James Amado. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

HENRY, Anne. **Schopenhauer et la création littéraire en Europe.** Paris : Meridiens Klinckneck, 1989.

JANIK, Allan e TOULMIN, Stephen. **A Viena de Wittgenstein.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro : Campus, 1991.

JANOUCHE, Gustav. **Conversas com Kafka.** Tradução de Celina Luz. Osasco : Novo Século Editora, 2008.

JOHNSTON, William M. **The Austrian Mind – An intellectual and Social History 1848-1938.** Berkeley : University of California Press, 1983.

JOLLES, André. **Formas Simples.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo : Cultrix, 1976.

KARÁTSON, André. Rire avec Schopenhauer (la ruse de Kafka) In HENRY, Anne. **Schopenhauer et la création littéraire en Europe.** Paris : Méridiens Klincksieck, 1989. p. 185-192.

KIERKEGAARD, Søren. **Diário de um Sedutor; Temor e Tremor; O Desespero Humano.** Coleção Os Pensadores. 2ª edição. Traduções de Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo : Abril Cultural, 1984.

KUNDERA, Milan. **A Arte do Romance.** Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo : Companhia das Letras, 2009.

LA BRUYÈRE, Jean de. **Caracteres ou Costumes deste Século.** Tradução Antonio Geraldo da Silva. São Paulo : Editora Escala, s/d.

LAHIRE, Bernard. **Franz Kafka – éléments pour une théorie de la création littéraire.** Paris : Éditions La Découverte, 2010.

LA ROCHEFOUCAULD. **Maximes et réflexions diverses.** Chronologie, introduction, établissement du texte, notes e variantes, index para Jacques Truchet. Paris : Garnier-Flammarion, 1977.

LATRAVERSE, François e MOSER, Walter (orgs). **Vienne au tournant du siècle.** Montréal : Albin Michel, 1988.

LEMAIRE, Gérard-Georges. **Kafka**. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre : L&PM, 2006.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo : Cia. das Letras, 2013.

MANDELBAUM, Enrique. **Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível**. São Paulo : Editora Perspectiva, 2003.

MAUPASSANT, Guy de. **125 contos de Guy de Maupassant**. Tradução de Amílcar Bettega. São Paulo: Companhia das Letras, 2009,

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo : Abril, 1972.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral – Uma polêmica**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

_____. **Humano, demasiado humano**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo : Companhia das Letras, 2000.

_____. **Assim Falou Zaratustra**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada – história, teoria e crítica**. São Paulo : Edusp, 1997.

NORTHEY, Anthony, “Myths and Realities in Kafka Biography”, in Julian Preece (ed.) **The Cambridge Companion to Kafka**, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

NOVALIS. **Pólen – Fragmentos, Diálogos, Monólogo**. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo : Iluminuras, 1988.

NUNES, Benedito. Literatura e filosofia: (Grande sertão: veredas). In **Teoria literária em suas fontes**. Vol. I. Seleção, introdução e revisão técnica de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2002. pp. 201-219.

PASCAL, Roy. **Kafka's narrators**. Cambridge : Cambridge University Press, 1982.

PAVÃO, Aguinaldo; FELDHAUS, Charles e WEBER, José Fernandes (Orgs.). **Schopenhauer: metafísica e moral**. São Paulo : DWW Editorial,

PAWEL, Ernst. **O pesadelo da razão – uma biografia de Franz Kafka**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro : Imago Editora, 1986.

PESSOA, Patrick. **A segunda vida de Brás Cubas**. Rio de Janeiro : Rocco, 2008.

PHILONENKO, Alexis. **Schopenhauer**. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1980.

RIDER, Jacques Le. Karl Kraus ou l'identité juive déchirée. In LATRAVERSE, François e MOSER, Walter (orgs). **Vienne au tournant du siècle**. Montréal : Albin Michel, 1988, pp. 103-151.

ROBERT, Marthe. **Franz Kafka**. Tradução de José Manuel Simões. Lisboa : Editorial Presença, 1963.

_____. **As lonely as Franz Kafka.** Translated from the french by Ralph Manheim. New York : Harcourt Brace, 1982.

_____. **De Édipo a Moisés – Freud e a consciência judaica.** Tradução de Luiz Felipe Baêta Neves. Rio de Janeiro : Imago Editora, 1989.

_____. **Romance das Origens, Origens do Romance.** Tradução de André Telles. São Paulo : Cosac Naify, 2007.

_____. **Introduction à la lecture de Kafka.** Paris : Éditions de l'ecolat, 2012.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e o romance moderno. In **Letras e Leituras.** São Paulo : Editora Perspectiva, 1994, pp. 41-64.

_____. Kafka e Kafkianos. In **Texto e Contexto I.** São Paulo : Editora Perspectiva, 1996, pp. 225-262.

_____. Influências estéticas de Schopenhauer. In **Texto e Contexto I.** São Paulo : Editora Perspectiva, 1996, pp. 173-182.

ROSSET, Clément. **Lógica do Pior.** Traduzido por Fernando J. Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1989.

_____. **L'esthétique de Schopenhauer.** Paris : Quadrige/PUF, 1989.

_____. **Schopenhauer, Philosophie de l'absurde.** Paris : Quadrige/PUF, 1994.

SABOT, Philippe. **Philosophie et Littérature – Approches et enjeux d'une question.** Paris : P.U.F, 2002.

SAFRAN, Alexandre. **A Cabalá – Lei e Misticismo na Tradição Judaica.** Tradução de Claudia Caon. São Paulo : Colel Torá Terminá do Brasil, 1995.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Schopenhauer e os anos selvagens da filosofia – uma biografia.** Tradução de William Lagos. São Paulo : Geração Editorial, 2011.

SALLES, João Carlos. (Org.) **Schopenhauer e o Idealismo Alemão.** Salvador : Quarteto, 2004.

SANTOS, Mário Ferreira dos. **Lógica e Dialéctica.** 4a edição. São Paulo : Livraria e Editora Logos, 1959.

SARTRE, Jean-Paul. Kafka, écrivain juif. In **Situations, III – Littérature et engagement.** Paris : Gallimard, 2013, p. 347-362.

SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem.** Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Introdução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo : Iluminuras, 1990.

SCHOLEM, Gershom. **A Cabala e seu Simbolismo.** Tradução de Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo : Editora Perspectiva, 1988.

SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle. Política e cultura.** Tradução de Denise Bottman. São Paulo : Editora da Unicamp/Companhia das Letras, 1990.

SEBALD, W.G. A Vilegiatura do Dr. Kafka em Riva in **Vertigem: Sensações**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo : Companhia das Letras, 2008.

SHEPPARD, Richard. **On Kafka's castle – a study**. New York : Barnes & Noble Books, 1973.

SIMMEL, Georg. **Schopenhauer e Nietzsche**. Tradução de César Benjamin. Rio de Janeiro : Contraponto, 2011.

SLOTERDIJK, Peter. **Tu dois changer ta vie. De l'anthropotechnique**. Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni. Paris : Libella/Maren Sell, 2011.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de; BRITO, Eduardo Manoel de; SANTOS, Maria Célia Ribeiro Santos. A recepção da obra de Franz Kafka no Brasil In **Pandaemonium Germanicum – Revista de Estudos Germanísticos**. n. 9. São Paulo : Universidade de São Paulo/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã, 2005, p.227-253.

STACH, Reiner. **Kafka – The Decisive Years**. Vol. I. Translated from German by Shelley Frisch. Princenton : Princenton University Press, 2013.

_____. **Kafka –The Years of Insight**. Vol. II. Translated from German by Shelley Frisch. Princenton : Princenton University Press, 2013.

STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. In **Friedrich Schlegel - Conversa sobre a Poesia**. São Paulo : Iluminuras, 1994.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editora, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4ª Edição. São Paulo : Perspectiva, 2010.

ZILCOSKY, John. Kafka approaches Schopenhauer's castle. In **German Life and Letters**, n. 44. July 1991. p. 353-369.

WAGENBACH, Klaus. **Franz Kafka – Anées de jeunesse (1883-1912)**. Traduit de l'allemand par Élisabeth Gaspar. Paris : Mercure de France, 1967.

_____. **Kafka**. Traduction Alain Huriot. Paris : Seuil, 1968.

WALSER, Robert. **Jakob von Gunten. Um diário**. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo : Cosac e Naify, 2002.